الراوي..
طموحها يتحقق
بكم

تقف الراوي في هذا العدد مع تداعيات التجربة الأولى من الاهتمام بالسرديات العربية.

ولعل أهم ما يمكن أن نرصده من ردود الفعل هو الترحيب الكبير بتوجه الراوي للعناية الشاملة بالسرديات العربية، سواء من حيث الدراسات المتانية والقراءات النقدية الفاحصة، أو من حيث العناية بالنص القصصي القصير، والنص السردي التراثي في مزاوجة بين خطابات أوسع تتقاطع حيناً وتتحد في أحايين أخرى.

ولا نكتمكم سراً أن توجهنا أكبر من ذلك، من حيث فتح مساحة للحوار مع رموز السرد العربي، سواء أصحاب القلم الروائي أو كتاب القصة أو النقاد والمشتغلين بالسرد عموماً. وهو اتجاه نسعى لتحقيقه في الأعداد القادمة.

وعلينا أن نعترف في التحرير أننا نواجه صعوبة في الحصول على نصوص قصصية قصيرة متميزه تليق بكم، قراء الراوي، ومع ذلك فنحن نناشد المبدعين أن يتفضلوا بإرسال قصصهم إلى الراوي التي يسعدها أن تفتح صفحاتها لإبداعهم.

رئيس التحرير

حسن النعمي

كما أن **الراوي** تلفت عناية القراء إلى رغبتها في استقبال مختارات سردية من كتب التراث، مع مراعاة قصرها واشتمالها على قيمة فنية وموضوعية، إضافة إلى تحديد مصدرها بدقة.

نرجو لكم مع صفحات هذا العدد مزيداً من الفائدة والمتعة، مع انتظارنا لمشاركاتكم وملاحظاتكم القيمة.

* * *

تجليات الآخر والقراءة التأويلية: من سلطة الموروث إلى سلطة المؤسسة

محمد الحرز

لاتزعم هذه الورقة أنها تقدم نقداً فنياً احترافياً حول الرواية المحلية. ولا كاتبها يدعي ذلك ، إنها تؤسس لنفسها مفهوماً خاصاً حول الآخر. ثم تذهب لتتأمله تحليلاً وتطبيقاً عبر انتخابها النص الأدبي المحلي. وهي تدرك تماما مأزق المسافة الفاصلة بين ما تؤصل له وبين ما تطبقه. وهذه طبيعة العلاقة بالمعرفة بامتياز. ويمكن طرح السؤال الافتراضي التالي كمقترح نتوخى منه طريقة للدخول إلى الموضوع.

هل هناك صلة ما بين جغرافية المكان للوطن من جهة، وبين الخبرة القرائية الأدبية التي يكتسبها الفرد داخل الوطن نفسه من جهة أخرى. وإذا كان هذا الافتراض صحيحاً. أين مكمن تلك الصلة. وكذلك نطاق تاثيرها، وما هي سماتها التي تؤثر بصورة أو بأخرى على شكل التلقي للعمل الإبداعي بوجه عام؟

أولاً ماذا نعنيه بجغرافية المكان للوطن؟ هناك ما يشبه التداخل أو اللبس بين مفهومنا عن الجغرافيا من جهة. ومفهومنا عن المكان من جهة أخرى. هذا التداخل مصدره عاملان اثنان. الأول يتعلق بالمصطلح اللغوي، والثاني بثقافة المخيلة. ولأسباب لسنا في صدد الحديث عنها هنا، ولا الاستشهاد بها. فقد أعلت النظرية العلمية والبحوث والدراسات المتفرعة منها من شأن مصطلح «الجغرافيا» مقارنة بمصطلح «المكان». وفي بعض

الدراسات الأخرى جعلت من المصطلحين مترادفين يؤديان نفس المعنى والوظيفة ذاتها لمكن في أغلب الحالات كان ينظر إلى المكان بوصفه العمق الغرائبي والأسطوري للمخيلة البشرية عبر التاريخ. لذلك يستحيل على النظريات المعرفية أن تنظر إلى المكان بمعزل عن روح وعادات وتقاليد الجماعة التي تسكنه، أياً كانت سمات هذه التقاليد وعاداتها. بخلاف «مصطلح الجغرافيا» الذي هو وليد النظريات العلمية. وليس مثقلاً بحمولات إيديولوجية كما هو حال «المكان». وإذا كانت الجغرافيا تعني فيما تعنيه الأرض والحدود والمناخ والتوزيع السكاني في الأقاليم والمساحات. فإن إضافة المكان بالاعتبار الذي ذكرناه سابقا على هذا المعنى هو ما نقصده بالتحديد من مصطلح «جغرافية المكان».

أما الوطن المضاف إليه. فهو في هذه الدراسة يشير إلى مجمل التصورات والرغبات والإدراكات التي يحملها الواحد منا، تلك التي تقف في المنتصف بين الإيديولوجيا واليوتوبيا. بين الحلم والواقع، بين ما هو عليه في خطاباته الرسمية: الثقافية والاجتماعية والسياسية، وبين المشاعر الرومانسية والحنين الذي يشد الإنسان بذاكرته، وفي حياته اليومية إلى المكان الذي يعيش فيه. بالتأكيد هناك معانٍ متعددة للوطن منها ما يتصل بمفهوم المواطنة. ومنها أيضا ما يتصل بالحقوق والحريات وكذلك سياسة الاعتراف بالآخر. لكن تعدد تلك المعاني وارتباطها بالوطن ليس محل اهتمامنا في المسار الذي قصدناه في هذا التحليل.

أما الشق الآخر المتعلق بالسؤال الذي يدور حول الخبرة القرائية الأدبية فهو وثيق الصلة من جهة أولى بالموروث الجمالي المتحدر إلينا من التقاليد والطقوس. والأشكال البدائية في تلقي النصوص. يتمثل هذا الموروث في القيمة الثقافية والاجتماعية والسياسية والدينية التي اكتسبتها القراءة المتصلة بالأدب العربي عبر تاريخه. وأعطتها سماتها الخاصة. والتي يرى أغلب الباحثين المختصين بنظرية القراءة أنها تكمن في أشياء ثلاثة: المضامين الثابتة، المقصدية. وسلطة المؤلف. وهي سمات شديدة التداخل مع سمات أخرى لسياقات مختلفة من القراءات كقراءة النص الديني. والفلسفي، والفقهي. لكن هل يعني ذلك أن هناك تقليداً قرائياً نمطياً ومستنسخاً ينسحب على جميع هذه النصوص بمن فيه النص الأدبي؟ نحن لا نؤكد هذا القول ولا ننفيه. لأن السمات ذاتها - كما يخبرنا التاريخ - متحولة وفق ظروف العصر وتحولاته الثقافية والاجتماعية والسياسية. وبالتالي المعايير ليست ثابتة. ولا هي حتمية بالتأكيد.

لكن ما نهدف الإشارة إليه وتوضيحه من خلال هذه الإلماحة الموجزة هو تقرير الفرضية التالية: كل التقاليد والنظم الموروثة المتصلة بعملية القراءة حينما ترسخت كسمات طبعت

شخصيتنا الثقافية لم تنتج مفهوماً ديناميكياً متحولاً عن «الآخر».. (وما أعنيه هنا بالآخر هو الذي يتولد من خلال العملية التأويلية التفاعلية التي تنتجها القراءة من طرف. والكتابة من طرفها الآخربحيث تصبح اللغة هي منبع الدلالات. والتجربة الذاتية مداها المتحرك) وإنما أنتجت خلاف ذلك. أنتجت مفهوماً عن الآخر يمكن أن نتعرف على ملامحه وصفاته في جميع النصوص سالفة الذكر دون أدنى تمايز أو فروق. صحيح أن مثل هذه الفرضية قد توحي بالأحكام القبلية إذا كنا نقصد بكلامنا عن الآخر ذلك المختلف في الدين والعرق والعقائد والجنوسة والإثنيات فقط. لكن الاهتمام ينصب بالدرجة الأولى على الآخر الذي هو نتاج مغامرة تأويلية أطرافها النص والسياق والمؤلف والقارئ، سواء جاء هذا الآخر على شكل خطاب أو فكرة، أو قيمة ثقافية أو اجتماعية أو سياسية. قد نوسع هنا من نظرتنا إلى هذا المفهوم حد التمييع. لكننا في نفس الوقت ندرك تماماً أن لعبة المغامرة في التأويل تتطلب هذا القدر من الاجتراح والجرأة.

بالمقابل يمكن اختبار هذا المفهوم تطبيقياً على نصوص تراثية ومعاصرة في أي جنس كتابي يصادفنا أثناء البحث. ويمكن الإشارة لماماً إلى بعض التقاليد التي ترسخت في نظام القراءة من قبيل المتون والهوامش. أو الشروح والتفاسير، وشرح الشروح أو تفسير التفاسير. وهكذا إلى آخر التقاليد الموجودة في هذا النظام. وليس من أهدافنا في هذه الدراسة التوسع كثيراً في هذه النقطة إلا بما يخدم ما نرمي إليه من توضيح لفكرة الآخر المرتبطة أساساً بالنظم والقوانين القرائية التي أنتجتها ثقافتنا المحلية. أما الجهة الأخرى التي هي وثيقة الصلة بالخبرة القرائية الأدبية فهي تكمن في الدرس التربوي والتعليمي المتعلق بالأدب. وإذا كان تدريس الأدب مشروطاً بتصوراتنا عنه. فالمؤسسات التعليمية التي تضطلع بتدريس الأدب لأولادنا وبناتنا بجميع الأنظمة والقوانين التي تحكم هذا التدريس. سوف تفضي انطلاقاً من تصوراته تلك إلى موت الأدب. لأنه يسعى من خلال هذا التدريس للحفاظ على حياة النصوص فقط. «إن الناقد رولان بارت هو الذي اكتشف في البداية من خلال تأملات في كتاب مدرسي. اكتشف بنيات العلاقة الإشكالية بين المدرسة والأدب معتبراً هذا الأخير مجرد ذكرى منبثقة عن المؤلفات المدرسية. وأنه بالتالي موضوع دراسة ليس إلا. من هذا المنظور يستقيم التدريس الأدبي شكلاً لسانياً. ينهض بوظيفة تبليغ وتنسيب القيم والأنساق الاجتماعية البانية للذاكرة الجماعية بمختلف تفاريقها الرمزية والتخييلية»[1]. إن تجربة القراءة والتلقي داخل تلك المؤسسات «لا تساعد المتعلم القارئ للنصوص الأدبية على تشخيص الجدلية الاجتماعية، ومن ثَمّ إدراك صورته في واقع الحياة اليومية عبر آليات التماهي والإسقاط والتسامي. ناهيك عن

الإسهام في تشكيل البنى الأسطورية، بحيث تحول النصوص الأدبية بفعل قوتها المعرفية وسلطتها التخييلية إلى سنن ثقافي يفسر بعضاً من علامات الحياة، كي يسترشد المتعلم بها قصد تعديل سلوكه وتصويب مواقفه بشكل يحول المتخيل الأدبي في الوعي القرائي إلى واقع محسوس يرشح بصور الحقيقة الاجتماعية». الأمر الذي يفضي هذا الوعي في سلوكه القرائي «إلى تفتيح القراءات الإبداعية لدى المتلقي أو المتعلم من خلال تحريك خياله وحفزه على تشغيل ذكائه وحساسيته وحدسه وذاكرته لأجل توليد دلالات النصوص وخبراتها بالمعنى الذي يجعله أمام احتمالات حياة وتأويل متعددة تدعوه لممارسة الاختيار». لكن للأسف ظل هذا الوعي مشروخاً، وما ضاعفه هو ضياع الذات إزاء سلطة الذاكرة الجماعية بفعل سلطة المؤسسة، وبالتالي ضياع مفهوم مغاير للآخر، كان بإمكان الفرد منا منذ الصغر أن يعيد صياغة ذاته من خلال اختبار مثل هذا المفهوم للآخر على محك التفاصيل الدقيقة للحياة والعالم.

إن الخلاصة النظرية التي قمنا بتركيبها في الفقرات السابقة من خلال تفكيك السؤال الذي صدرنا به حديثنا هي كالتالي: لا يمكن الحديث عن مفهوم للآخر بعمومية مطلقة، لا في السسيولوجيا ولا في الانتروبولوجيا ولا في التحليل الأدبي، ولا في العلوم الإنسانية والفلسفية والتاريخية. مشروطية الوعي به، ومن ثم اكتشافه في ظني يتوقف على مقدار فهم العلاقة التي نمر بها كقراء بين تجربتنا الذاتية في المكان الذي تربينا فيه، وحملنا ذاكرته من جهة، وبين سلطة التربية الأخلاقية والروحية للأسرة والمدرسة والمؤسسة باعتبارها نظاماً للقراءة والتلقي صارمين. وبين خطاب السلطة والتجربة الذاتية هناك فضاء من الدلالات والمعاني للآخر طبقاً لأبعاد اللحظة الكتابية وشروطها تارة. ولأبعاد الأنساق الثقافية من قبلية ومناطقية وعقائدية وسياسية، تلك المؤثرة في نظام التفكير لتجربتنا الحياتية تارة أخرى. لذلك ثمة صلة تنعقد بين الاثنين كما طرحناها في السؤال السابق. وهذه الصلة هي التي تعمل من العمق على إنتاج مفهومنا عن الآخر رغم مرونة المصطلح الذي قاربنا به هذا المفهوم وسعته في تقبل المزيد من المعاني والدلالات.

وحتى لا نظل في أفق الكلام النظري، يمكن أن نعالج هذا التصور عن الآخر من خلال مجمل النصوص والخطابات المحلية سواء الأدبية منها بأجناسها المتعددة، أو النصوص الفنية والفكرية والسياسية أو من خلال الحكايات الشفوية والقصص والأمثال الشعبية. لكننا في هذه الدراسة سننتخب للمعالجة والتحليل رواية الكاتب تركي الحمد «شرق الوادي» الصادرة عن دار الساقي في عام 1999في طبعتها الأولى، ثم تلتها ثلاث طبعات أخرى على التوالي من نفس الدار.

أولاً إذا كنا ملزمين أن نقدم أسباباً

تجعلنا نبرر لأنفسنا أولاً. وللقارئ ثانياً انتخاب مثل هذه الرواية، فأظن أنه مهما كانت الأسباب فنية أو إجرائية. فإشكالية اختيار الأعمال للتطبيق تبقى قائمة ولا تتزعزع. ومهما كان حذرنا شديداً؛ فإنها سوف تخضع لتصوراتنا المسبقة عن الموضوع المطروح للتحليل. بالطبع هذه إحدى أهم معضلات النظرية النقدية المعاصرة.

ثانياً إذا كان صحيحاً «أن أي نص أدبي مثقل بطريقة ما بمناسبته، أي بالوقائع التجريبية البسيطة التي انبثق عنها كما يقول إدوارد سعيد»[2] فإن صدور الرواية في نهاية عقد التسعينات الذي امتاز بوجود أحداث سياسية إقليمية وعربية ودولية، سرّعت تأثيرها من وتيرة إيقاع المجتمع السعودي نحو التغير والتحول، حيث برزت من خلالها قضايا طُرحت ونوقشت في أوساط المجتمع بجميع فئاته لأول مرة. من قبيل القضايا التي تتعلق بالمرأة من حقوق وحريات. كذلك النمو المتصاعد للشعور بالعداء ضد الآخر المختلف حضارياً ودينياً وأثينياً وحتى مذهبياً. وذلك من جراء عوامل وضغوط كان أبرزها صعود التيار الإسلامي السياسي وتناميه بقوة داخل المجتمعات العربية والإسلامية، يضاف إلى الامتياز السابق أيضاً. انتشار ثقافة الصورة والإنترنت، واقتصاد السوق الحر، وتطور وسائل الإعلام باعتبارها أهم سمات التحول في الثقافة المعاصرة المعولمة من جهة، وباعتبارها من جهة أخرى باباً للدخول إلى عوالم اجتماعية وثقافية وأدبية وسياسية معقدة ومتناقضة وشديدة التباين، يقف الفرد في مجتمعنا إزاءها مبهوراً وحائراً. وكأن صورته الحالمة عن نفسه قد تكسرت وتشظت،وكان عليه أن يعيد تركيبها وفق ما يمليه عليه هذا السياق من التحولات المتناقضة، والأحداث المتلاحقة. وقد كان هاجس الهوية وتمثلات موضوعاته المتنوعة في الخطاب الثقافي والأدبي يعكس حجم الارتياب والشك والخوف والعنف الذي ترسخ في النفوس ضد الغير. وبمقابل ذلك، وبإزائه كانت الرواية المحلية هي الجنس الأدبي الذي موضع نفسه وهيأه، كي يمتص تلك التحولات الاجتماعية والثقافية ويعاد إنتاجها من خلال مخيلة الروائي في علاقتها بواقعها المأزوم بالقضايا السابقة. ومن خلال تصوراته وقناعاته الخاصة عنها. بخلاف الشعر الذي كان مثقلاً بالإيديولوجيا بسبب تاريخه الذي ارتبط بالعقيدة السياسية العربية وأحزابها. وما واكبها من نكسات أثرت بصورة أو بأخرى على ذاكرته. في هذا الإطار يتساءل صلاح ستيتية الشاعر المعروف «لماذا هذا الازدهار المتزايد للرواية (وهو يشير هنا إلى أوروبا)؟ ويجيب: أعتقد أنه عائد لكون إنسان ما بعد الحرب – ما بعد الحرب الأولى. وما بعد الثانية بصورة خاصة – هو إنسان شاهد الكثير. وشاهد الأهوال بأم عينه فلم يعد يتمكن من نسيانها ولذلك التجأ، عبر الرواية، إلى ما يمكن أن

نسميه الترفيه مستعيدين عبارة باسكال. القرن العشرين. على الأقل في نصفه الثاني متمحور إلى حد كبير حول الترفيه. يريد الناس الخروج من ماض ثقيل، يريدون التسلية والحياة والتحرر من الضغوط والقيود المهنية والمادية والدينية والأخلاقية»[3]. إذا كان هذا الكلام الذي يطرحه ستيتية ينطبق بالدرجة الأولى على المجتمعات الأوروبية ،ويختص بأزماتها المختلفة، فإن سوسيولوجيا المدن الكبرى في المملكة منذ مطالع التسعينات تسمح لنا – ولو جزئياً – باستعارة هذا التوصيف من سياقه الأصلي. فالناس غالبا فيها أصبحوا يمارسون فردانيتهم لاشعورياً ضد سلطة الأنا الجماعية المثقلة بقضاياها. هذه الممارسة هي مجرد محاولة تعكس استجابة الوعي الفردي الجمالي أمام تراكم الرغبات المكبوتة داخل الفرد من جهة. وأمام تجليات الإحساس بوحشة الاختلاف في فضاء مديني مغلق على نفسه من جهة أخرى. لكن مثل هذه الممارسة عندما تتصل بالكتابة الروائية المحلية سرعان ما تتحول إلى نوع من «الاستلاب المضاعف» حسب عبارة إدوارد سعيد. يطال بعض الشخصيات الروائية في الكتابة نفسها. لأننا عندما نلوذ بفضاء «الأنا» وفي تصورنا أننا ننفلت من ملاحقة الشعور بالانتماء للآخرين ننسى أن «الأنا» كما يقول اليكس ميكْشيلّلي «هي الوسيلة التي ينعكس فيها المجتمع في داخل كل منا والتي يمارس عبرها رقابته على أفعالنا»[4]. كشخصية منيرة الساهي وعلي الدحال في القارورة، وشخصية عمر في الآخرون، وهند في جروح الذاكرة وغيرها من الشخصيات. وإذا كان الأدب لا ينفك عن الاستثمار والتوظيف. فقد جاءت الرواية – علاوة على ما ذكرنا من عوامل – بمثابة المنقذ والمخلص. فعلى المستوى السياسي خصوصاً بعد الحادي عشر من سبتمبر، كان على الرواية أن تندفع إلى الواجهة إعلامياً. وهكذا كان. لا لتجيب عن أسئلة مؤلفها وقلق شخصياته وهمومها فقط. وإنما لتجيب أيضاً عن أسئلة الرأي العام العالمي الذي أراد إجابات مقنعة تتجاوز ما يقوله الخطاب السياسي والفكري من آراء ومقولات وتصورات وأسباب حول هذا الحدث وتداعياته. وليست رواية «بنات الرياض» أو «ريح الجنة» أو «الإرهاب»[20] سوى الدليل على ما نقول.

أما على الصعيد الإبداعي نفسه، فقد كان اندفاع الكاتب/ الكاتبة الروائي صوب الواجهة جعل الإحساس بالمسؤولية والإغراء بالحضور تجاه ما يجري من حوله من وقائع وأحداث اجتماعية وسياسية وإعلامية، ينمو في داخله بقوة ،ويدفعه نحو الكتابة. وهنا أتساءل أهذه الاندفاعة هي سبب للكتابة أم نتيجة لها؟ إذا كانت تعني الأولى، فما هو الموقف الإيديولوجي الذي يتخذه الكاتب الروائي حيال موضوعاته وشخصياته وفق هذه الاندفاعة وغاياتها؟ أما إذا كانت تعني الثانية فكيف نعلل – كقراء

وكتاب – تصوراتنا وموقفنا من الكتابة الروائية بالأساس، طالما لم نقصِ من مجال هذه التصورات مبدئي الاستثمار والتوظيف؟ هذه الأسئلة مجرد ملاحظات أولية، لا أملك الإجابة عليها. وتحتاج إلى مقاربات للنص الروائي المحلي من الداخل، ومن وجوه متعددة يصعب الإحاطة بها ضمن هذه الدراسة.

إذن بالعودة إلى رواية تركي الحمد «شرق الوادي» حيث كان صدورها ضمن هذا السياق العام له دلالة على ما ذهبنا إليه من تحليل كون الرواية ذاتها «تحلل المجتمع والتاريخ السعودي» كما صرح تركي بذلك في إحدى حواراته. وبهذا فهي تنحدر صوب المواضيع الأكثر سخونة في تناول المجتمع في اندفاعة تحاول أن تقول كل شيء دفعة واحدة، لكنها في النهاية لا تقول شيئاً. ربما على السارد في روايتنا المحلية أن يتخفف من اندفاعته، كي لا تكون معالجاته لمختلف عوالمه مجرد تنويعات على خطابنا السياسي والفكري، عليه أن ينحاز إلى أدق التفاصيل في الحياة، كي ينسج منها حياة متخيلة بحيث يصعب علينا نحن القراء معرفة حدودها الفاصلة بين ما هو واقعي، وما هو متخيل. وهذا يتطلب بالتأكيد قدرا من التأني والتأمل في مقومات الرواية وأسلوبها ومعماريتها، والأهم تموضعها داخل المجتمع كقيمة في سياق القيم الاجتماعية والأدبية.

أما ثالثاً: فالرواية تحكي قصة جابر السدرة فترة تأسيس الدولة السعودية، الذي يخرج من قريته (خب السماوي). هذه القرية الصغيرة الغافية بين كثبان رمال النفود. إلى الغرب من مدينة بريدة، دافعه البحث عن سميح الذاهل الذي يمثل مجرد طيف أو انثيالات حلمية، يلتقيه بين الحين والآخر، وظيفتها في الرواية خلق الدوافع والمبررات لشخصية جابر للخروج من القرية – هذا واضح للقارئ ولا يحتاج منا إلى توضيح – هذا من جهة، وإفساح المجال لصوت المؤلف كي يحلل المواقف والحوارات. وبالتالي التأثير على قناعاتها من جهة أخرى، أكثر من كونها شخصية تدخل في نسيج العمل وتؤثر فيه من الداخل ,حتى لو سلمنا بالسرد الغرائبي الذي يمنح هذه الشخصية ملامحها، ويجعلها بالتالي في حل من الخضوع التقني والأسلوبي لمكونات السرد حسب وجهة نظر الرواية نفسها. ويمكن أن ننتخب موقفين للتدليل على ذلك: الأول: في الصفحة[8]. وبعد انتهاء معركة الطائف بهزيمة الهاشميين على يد الملك عبدالعزيز يسرد الراوي الحوار الذي جرى بين جابر وجهجاه بعد أن دخل هذا الأخير بيتاً وقتل غلمانه وأحرق كل ما فيه من أثاث وكتب مبقياً فقط على كتب التفسير والفقه، والإناث كسبايا ثم يتجه إلى القبلة ويصلي بعمق ودموع حارة وعندما ناقشه في ذلك قال له جهجاه: «ما أرق قلوبكم يا الحضران... هؤلاء كفرة. وقد استولينا عليهم بالقوة فهم لنا... ما تعرف الشرع؟... ألا تعرف سيرة الرسول مع اليهود

والنصارى؟.. الله يجيرنا وإياك من النار... استغفر ربك... إلى آخر الحوار إلى أن يقول السارد» لم يكن جابر مقتنعاً بما يجري، ولكنه غير مهتم، فهو لم يأت هنا ليجادل أو يجاهد، بل هو يبحث عن سميح، فأخذ يهز رأسه وهو يردد «معك حق.. معك حق.. أستغفر الله العظيم» وفي رأسه تدور كلمة لسميح قالها وهو لا يذكر شيئا ،ولكنه يذكرها الآن: «عندما ترى أحدهم مهووساً بالحق، مبالغاً فيه، فاعلم أن الحق ليس معه، أو أنه يخفي كل الباطل..». أما الدليل الآخر نجده في ص 163 والذي يتمثل في موقف جابر من الرافضة في شخصية عبدالرسول الحشي، زميله في الغرفة، حيث شركة أرامكو في الظهران ،كان يتحاشى الاجتماع به وبزملائه من الرافضة، لأنه لا يثق بهم، وهم مدنسون وضالون ويجب هدايتهم. هنا يظهر سميح فجأة أمام جابر، وبعد حوار بينهم. يتبدل موقفه من النفور والريبة والشك إلى الألفة والصداقة. يقول جابر لسميح: «لقد بحثت عنك في كل مكان مقدس يمكن أن توجد فيه، ولم أجدك... وأجدك اليوم هنا حيث الدناسة وأبناء الكفار والرافضة... – القداسة للإنسان وليس للمكان... وضع البيت للناس، ولم يوضع الناس للبيت... وحيث يكون الإنسان أكون أنا... ولكن أين الإنسان؟.. – ولماذا أتيت إلى الظهران؟– أتيت لك... لأنقذك من السقوط... – أي سقوط هذا الذي تتحدث عنه؟..– سقوط الإنسان في حبائل الشيطان... – ولكني مسلم وورع إن شاء الله!...– الورع هو أن تكون مع الإنسان». وكأن هذا الحوار يحاول إقناعنا كقراء أن السياق التاريخي الذي تشكلت فيه صورة الآخر عند جابر السدرة قد تراجع إلى الخلف، وإننا بإمكاننا الاقتناع وبالتالي فهم الآخر بناء على حوار مسقط على الشخصية من الخارج رغم ما يظهره جابر من شك إزاء عبد الرسول.بالتأكيد إن هذا الكائن المثالي والحالم الذي اسمه (سميح) يمثل الوجه الآخر لسلطة المؤلف على شخصية الراوي، وبالتالي على نمو الشخصية وحركتها من الداخل.

أما لو انتقلنا إلى مستوى آخر من التحليل، وركزنا على سياق الترحال والأسفار في حياة جابر – فيما هو يبحث عن سميح – من مدينة إلى أخرى. من القصيم وحائل إلى الرياض ومن الرياض إلى جدة ومكة، ومن عمان إلى الشام والقدس إلى الظهران والدمام وبيروت وأمريكا، إذ سنتعرف من خلاله على صورة الآخر وملامحه وطبيعة الموقف منه. على أننا في مستوى آخر من التحليل سنكشف عن أثر تصوراتنا عن الآخر كما اقترحناها في بداية الورقة حول قراءة شخصية جابر السدرة وسميح الذاهل.

أولاً إذا كنا ندرك تماماً أن حضور المدن في الرواية هو وثيق الصلة بحضور شخصية سميح ،حيث هذا الحضور المتناغم بين الاثنين له دلالته، التي يمكن أن نوجزها كما يلي: كلما

تنقلنا نحن القراء من مدينة إلى أخرى اكتشفنا جانبا من الرسالة التي يريد أن يوصلها لنا الراوي العليم عن طريق نوعية الأمكنة التي تظهر فيها تلك الشخصية أو التي يوحي بها السرد إلينا. فمسجد الصخرة، وكنيسة القيامة، وحائط البراق، وبيت لحم، والمسجد الأموي، ومقام الحسين جميعها تشير إلى أن قيمة المدينة وأهميتها في الرواية تكتسب من موقف سميح تجاه تلك الأمكنة. وليس من موقفنا كقراء رغم الصلة الوثيقة التي تربطنا بجابر الابن بوصفه قارئاً لمخطوطة جده أولاً، أو موقف جابر الأب ثانيا رغم تساؤله حين يقول «ما الذي يدفع سميحا للذهاب إلى مزارات الكفار ومعابدهم ومساكنهم، وهو المسلم التقي». وهذا وعي مسبق وموجه في شكل حضور المدينة الخاطف الذي يتماهى مع حضور سميح، والذي بدوره يتماهى مع حضور المؤلف بطبيعة الحال وسلطته. رغم أن مدينة بيروت وكذلك أمريكا يبدوان بمعزل في حضورهما عن دوافع البحث التي تحرك جابر نحو السفر، إلا أن سميحاً يخلق أسبابه الخاصة للحضور، ودائماً ما تكون دينية باعتبارها الوعي الإيديولوجي الذي يحكم أفق الرسالة التي يحملها هو نفسه.

ثانياً حينما نرصد بعض الملامح عن تجليات الآخر في الشخصيات، سنركز على بعضها وليس كلها، حيث يمكن تصنيفها كما يلي : هناك الآخر الغريب، والآخر الأصل، والآخر الطائفي. الأول يمثله شخصية زهرة، والثاني زوجها أبو عثمان السايح، والأخير عبدالرسول الحشي. أنانا خاتون جارية تربت في قصور مكة وجدة ،وهي من شمال العراق، تزوجها أبو عثمان بعد أن غير اسمها إلى زهرة، وأسكنها في قريته. هذه الشخصية تضعنا أمام رهان تسعى الرواية إلى إظهاره، هذا الرهان هو قابلية التعايش والانسجام بين عالمين مختلفين، وإمكانية تقبل الواحد للآخر. قبول زهرة في أوساط القرية كان قبولاً يتصل بمهارات جسدية: الأكل، الجنس، الزينة، الجمال. لكنه قبول لم يصل إلى الحد الذي يخلصها من سجن التصورات التي ترى فيها صورتها عند الآخرين، لذلك قالت وهي على فراش الموت «الحمد لله... أخيراً سأعرف معنى أن تكون حراً بالكامل... سامحك الله يا جابر، وسامحك الله يا أبا عثمان... لم تنسيا يوماً أنني كنت جارية تباع وتشترى ص 196». إن المرايا التي تعكس مجمل تصوراتنا عن الآخرين، وتمثلاتهم في الذهن، هي بمثابة الموت الروحي الذي يفضي بالنهاية إلى الموت المادي عند هؤلاء ، لاسيما إذا كانت مثل هذه التمثلات تضغط بقوة على شخصية الإنسان من العمق كما هي حالة زهرة. وإذا كان الموت هو الخلاص الذي يحررها من قيود تلك التصورات، فإن وجهة النظر هذه لا تمت إلى سياق حياتها، ولا إلى قناعاتها بصلة، إنها تمت بصلة إلى صوت سميح الذي يتقنع

بصوت السارد حين يقول «وأحسست هيلة بحب جارف نحو هذه التي كانت جارية وغريبة، فإذا بها تصبح أكثر حرية ممن ولدوا، وأكثر حميمية من أهل الدار أنفسهم ص 118». هذا النوع من التدخل في فرض وجهات النظر، من جهة يرجع إلى سلطة الموروث – ولا يعنينا هنا مؤثرات الأسلوب الروائي – ومن جهة أخرى يفضي بالشخوص إلى سلب إرادتها والاستخفاف بحياتها والنظر إليها بوضاعة. هذا السلب وهذا الاستخفاف طال شخصية زهرة ليس من خلال جابر أو أبو عثمان فقط، وإنما كذلك من خلال وجهة نظر الراوي العليم. إذن الرواية تقول لنا إن الآخر الغريب مؤداه الموت سواء على المستوى اللغوي (تغيير الاسم)، أو الجسدي بالموت الطبيعي، أو الروائي بمصادرة ما يحاول أن يقوله عن نفسه. هذه المستويات الثلاثة من الموت، هي أبعاد رمزية لازالت تكشف عن نفسها في السلوك الاجتماعي المحلي، وتغذيه بطريقة أو بأخرى.

أما ما أسميناه الآخر الأصل فهو يتشكل من خلال وظيفتين تجسدهما شخصية عبدالعزيز السايح أبو عثمان، الأولى ترتكز على فكرة الحكي، والثانية ترتكز على فكرة الكتابة . فأبو عثمان يظهر في الرواية فجأة وهو يروي تاريخ «خب السماوي» لجابر، ويموت أو يختفي منها كذلك بعد أن يكون قد كتب رسالة له بعد سفره. وما بين الوظيفتين ترتسم العلاقة المسكوت عنها بين الاثنين. لقد حاولت الرواية أن تخفي عنا كقراء الأساس الذي تنهض عليه صداقتهما، والذي لأجله قامت. لكن استراتجيتها تقول: على أبي عثمان أن يكشف عن الأسرار، وعلى جابر أن يبحث عن جوهرها، الأول يخلق صورة سميح الهاربة من الأصل ومن أسرارها، وعلى الثاني أن يعيدها إلى أصلها، لأن الأصل هو الخب عند جابر، ولأنه مكان مقدس فهو مركز الطهارة والبراءة عنده. وإذا كان أبو عثمان هو الوجه الآخر لطهارة الأرض عند جابر، فلا يمكن أن نستغرب منزلته لديه. لكن الرواية بالمقابل. وبدلاً من السعي لاسترجاع صورة سميح إلى الأصل/ الخب. نجدها تفاجئنا بظهور سميح آخر في أمريكا، وكأنها تريد أن تقنعنا بأن صورتنا عن أنفسنا لا يمكن العثور عليها عبر مرايانا المصقولة بالطهارة والبراءة منذ الطفولة، لكن عبر المكابدة التي نعانيها عندما نكتشف أن ثمة آخرين يشاركوننا الفهم نفسه والقناعة نفسها للطهارة وقداسة الأمكنة والشخوص. هذا ما اكتشفناه مع جابر في رحلته إلى أمريكا. لذلك نكتشف أن رمزية الرسالة لا تتوقف عند زمنية القراءة فقط، عند جابر، إنها تبحث عن قارئ آخر، في مكان آخر، لتقرأ نفسها عبر الزمن من خلال آخرين حيث تتجدد وتستمر في الحياة، وهذا ما يريد أن يقوله لنا أبو عثمان بوصفنا قراء آخرين.

أما الآخر الطائفي فهو على تماس بشخصية عبد الرسول، لكنه مجرد تماس

سطحي، لا يذهب إلى العمق، فالسارد لا يسمح للشخصية أن تنمو على مساحات شاسعة من السرد، كي تظهر بوصفها آخر طائفياً بكل ما تحمل الكلمة من معنى، بل غاية ما نكتشفه بالتحديد أنها شخصية تقوم بدور تصحيح الصورة عنها، في مشاهد لا تتناسب وحجم الامتثال لإكراهاتها عند الآخر. ومهما حاولت الرواية أن تقنعنا بالتحولات التي طالت موقف جابر من عبدالرسول إلا أننا سرعان ما نكتشف أن مفهوم الألفة عند جابر لا يتعارض مع مفهوم الهداية. يمكنك أن تأتلف مع الآخرين وتصاحبهم وتتودد إليهم وتقدرهم وتمنحهم ثقتك، لكنك في نفس الوقت لا تزيح فكرة طلب الهداية لهم عن ذهنك، رغم عدم قناعتك لهذه الفكرة من العمق. هذه خلاصة موقف الرواية من هذا الآخر الطائفي.

الهوامش

(1) تجديد درس الأدب، د. أحمد فرشوخ، ص 18.

(2) العالم والنص والناقد، إدوارد سعيد، ص 41.

(3) ابن الكلمة ،صلاح ستيتية، ص 150.

(4) شعرية الفضاء، حسن نجمي، ص 172,

* * *

الراوي في الرواية العجائبية العربية

أحمد البدري

ما من شكّ اليوم و لا اختلاف في أنّ الراوي كائن خطاب. فهو تلك القوّة المنشئة له، والتي تنهض بفعل السرد. وهو الحلقة الواسطة بين المرويّ والمرويّ له[1]. له في كلّ نصّ حضوره المميّز. فما هي خصائص هذا الحضور في الرواية العجائبيّة العربيّة؟ وهل له فيها وضع خاصّ مميّز؟.

إنّنا نقصد بالرّواية العجائبيّة تلك الرواية التي ينقطع التشخيص فيها عمّا هو حقائقيّ أو مشاكل ، وتضعف صلتها بالواقع، لتصبح هي مرجع ذاتها[2]، وفق قوانين الفوق - طبيعيّ، وشروط العجائبيّ أو العجيب[3].

وقد اقتصرنا لبحث الرّاوي في الرّواية العجائبيّة العربيّة على أعمال روائيّة ثلاثة ينتمي جميعها إلى ما يمكن أن يطلق عليه الواقعيّة السحريّة، أو الرواية الفانتازيّة. وهي رواية التبر لإبراهيم الكوني، ورواية الدّراويش يعودون إلى المنفي لإبراهيم الدّرغوثي، ورواية وقائع المدينة الغريبة لعبدالجبّار العش[4].

وأمّا ماتى سمة العجائبيّ في هذه النّصوص فمختلفة أوجهه من نصّ إلى آخر. فرواية التبر تميل إلى تشخيص الغريب الذي لا يفارق الواقع إلاّ لكونه شاذًا عنه. وهو فيها بأوجه متمايزة تتجسّد انطلاقاً من العلاقات غير العاديّة بين الشّخصيّات في هذه الرّواية إذ تلغى فيها الفوارق بين الشّخصيّات

الإنسانيّة وغيرها الحيوانيّة ويعاد بها إلى المراحل البدائيّة أو إلى أزمنة البدايات. كما تتجسّد فيها – كذلك – من خلال الاعتماد على القوى الغيبيّة لقضاء الأمور من مثل السّحر، والجنّ، والعرّافين، والرموز، والعفاريت، أو من خلال بعض النباتات الأسطوريّة كالكمإ أو نبتة الآسيار.

وتميل رواية الدراويش يعودون إلى المنفى لإبراهيم الدرغوثي إلى تشخيص العجيب (Le merveilleux) حيث يخترق فيها الواقع بفضل امتلاك الشخصيّات في هذه الرواية قوى خرافيّة خارقة تخوّل لهم الإتيان بما تعجز عنه القوى البشريّة العاديّة. كأن يقفز الراوي من مستوى الكينونة الورقيّة، ويخاطب القارئ مباشرة، ويجعل منه حكماً على بعض الأحداث وشاهداً عليها مشاركاً فيها. أو كأن تقتدر الشخصيّات على اختراق الطبقات الزمنيّة وتتفلّت من سلطة الفناء وتجيد السياحة فيما بين القرون: تعاصر خلفاء بني العبّاس، وتواكب قدوم السائح الفرنسي إلى صحراء الجنوب في القرن العشرين. أو كأن تقدر على اختراق الأمكنة، أو على النهوض بأفعال لا يتسنّى للواقعيّ أن يتحمّلها أو أن يقوم بها، مثل أن تقرأ جبلاً من الكتب في دقائق أو أن تجعل من رجليها موقدا توضع عليه القدور وتطبخ عليه الأطعمة، أو أن تأكل أشرطة الفيديو وآلات التصوير.

وتنحو رواية وقائع المدينة الغريبة نحوا قريبا من الرواية السابقة، إذ كان اعتناؤها مركّزاً على تشخيص الأحداث الخارقة لقوانين الواقع وليس على الشخصيّات. وقد انحصرت أو كادت في حدث التحام الشخصيّة صالح بأرضيّة المقهى التحاماً لم تستطع هذه الشخصيّة منه فكاكاً إلاّ بالموت.

إلاّ أنّ هذا لا يعني أنّ كلّ نصّ من نصوص هذه الروايات يعكف على هذا النوع من التشخيص المفارق للواقع أو ذاك لا يتجاوزه إلى غيره. فباستثناء رواية التبر، جمعت الروايتان الأخريان إلى الخارق بعضا من أوجه الفانتاستيكيّ والغريب، وإن كان حضورهما في هذين النصّين مخفّفا إذا ما قورن بحضور العجيب.

فهل يمكن لنوع التشخيص المتوفّر في هذا النصّ أو ذاك أن يكون مدخلاً لاختلاف الرواة وتمايزهم من نصّ إلى آخر؟. وما هي السمة المميّزة للرواة في هذه النصوص الروائيّة المنتمية إلى هذه الضروب من التشخيص؟. وهل للتشخيص دور في تحديد نمط الإدراك الذي يحكم المرويّ في هذه الروايات؟.

سنحاول مقاربة هذه الإشكاليّات انطلاقاً ممّا يتّصل بالراوي و يختصّ به، وخاصّة أشكال حضوره في هذه النصوص، والتبئير، دون أن يفوتنا التطرّق إلى المقامات السرديّة وإلى علاقة الراوي بالمرويّ له.

1 - أشكال حضور الراوي في الرواية العجائبية العربية:

يتنوّع حضور الراوي في هذه النصوص ويتعدّد، لكنّه لا يخرج عمّا يقرّه الإنشائيّون[5]. إذ أنّ من هذه الروايات ما يكون فيها الراوي راويا خارجيّا يروي حكاية ليس مشاركاً فيها. وهذا النوع من الحضور تمثّله رواية التبر خير تمثيل. ومن الرواة – كذلك – ما يكون راوياً داخلياً يروي حكاية هو طرف فيها. إلاّ أنّ الملاحظ انطلاقاً من هذه النصوص الروائيّة أنّها وإن لم يسقط منها الراوي الداخليّ هذا، فإنّها تغلّب النوع الأوّل من الحضور الذي يكون فيه الراوي خارج الحكاية التي يرويها. فرواية التبر يمكن القول عنها إنّها رواية ذات مستوى سرديّ واحد. يبدأ فيها الراوي سرده على الطريقة التقليديّة محافظاً على مسافة زمانيّة ومكانيّة بينه وبين ما يروي. يحاول دائماً أن يأخذ بيد المرويّ له، ويتوسّط بينه وبين عالمه الذي يروي المتمثّل في حكاية أوخيّد بطل هذه الراوية والأبلق الشخصيّة الثانويّة الرئيسيّة فيها. وقلّما تنازل هذا الراوي الخارجيّ عن السرد لغيره من الشخصيّات. وإذا كان أن حدث مثل هذا التنازل فإنّما يكون – على ندرته – على وجهين: الأوّل أن يفسح للشخصيّة لتروي حكايتها على مسافة نصيّة ضيّقة وسرعان ما يستعيد منها زمام السرد. كأن يقول: «هذا الرجل يخطط للاستيلاء على رأسه. يبكي لأنه لم يفز برأسه. ياربي! هل أصبح رأسه البائس بهذه الأهمية»[6]. فقد اختصر حضور صوت الشخصيّة في هذا المقتبس على ضمير المتكلّم المفرد «ياربي»، وما عداه استحوذ على سرده الراوي الخارجيّ.

وأمّا الوجه الآخر، فإنّ الراوي فيه يروي خطاب الشخصيّات بصوته و يتدخّل في صوغه، ويخرجه على صورة خطاب منقول نقلاً غير مباشر: «أجمع الجميع أنه ولي شهد بداية الفتوحات. بل قالوا عنه إنّه أحد الصحابة مات عطشاً في الصحراء و هو يجاهد في سبيل الله»[7]. فبدلاً من أن يترك الراوي الخارجيّ المجال لرواة آخرين غيره، يستولي هو على زمام السرد ويسوقه بصوته هو، فيتجنّب – بذلك – الحكاية أن تتعدّد مستويات السرد فيها، ويظلّ السرد محكوماً براوٍ واحد هو الراوي الخارجيّ الذي افتتح السرد الأوّليّ للحكاية في هذه الرواية.

وأمّا رواية الدراويش يعودون إلى المنفى، فقد أخرجت إخراجاً مختلفاً عن الرواية السابقة. بدأ السرد فيها بضمير المتكلّم المفرد، لكنّه استحال بعد المقدّمة إلى سرد بضمير الغائب المفرد. فالراوي الأوّل – وإن كان راوياً داخلياً – لم يكن مشاركاً في الحكاية في هذه الرواية، لأنّ دوره قُصر على الصفحات الأولى منها في محاولة منه لتوضيح دواعي كتابتها وكيفيّاتها، ولتحديد مراجعها، أي أنّ دوره اقتصر على حكاية كتابة هذه الرواية أو ما سمّاه هو نفسه «قبل البداية»[8]. ولم يتجاوزها إلى أن يكون شخصيّة بطلة فيها أو حتى

شخصيّة ثانويّة. فقد تغيّر السرد بعد هذه الافتتاحيّة من ضمير المتكلّم إلى ضمير الغائب على مألوف الطرق التقليديّة، مباعداً فيما بينه وبين العالم الذي يرويه زمانياً ومكانياً: «كان جالسا أمام الموقد، ماداً رجليه تحت القدر ونيران جهنم تلتهم الرجلين»[9]. وهكذا تتوالى وتيرة السرد.

غير أنّ طبقات السرد ومستوياته تتعدّد وتتكاثر في هذه الرواية بين الحين والآخر. إذ نجد الراوي الخارجيّ يتنازل لشخصيّاته حتى تروي قصّتها بنفسها. والملاحظ أنّ الشخصيّة التي تروي حكايتها بنفسها في هذه الرواية ليست شخصيّة واقعيّة أو مشاكلة للواقع، وإنّما هي شخصيّة خرافيّة أو خارقة ممثّلة بشخصيّة درويش بطل هذه الرواية. فإذا لم يكن يروي حكايته راو خارجيّ، فإنّه يتولّى هو ذاته روايتها دون غيره من الشخصيّات المتحرّكة في فضاء هذه الراوية. وكأنّ منطق الإيهام يقتضي مثل هذا الدور. ذلك أنّ الشخصيّة العاديّة لا تستطيع أن تنتهك قوانين الواقع وتتابع غيرها من الشخصيّات الخارقة المتجاوزة أصلاً حدود هذا الواقع أو المشاكل لهذا الواقع.

وأمّا رواية وقائع المدينة الغريبة لعبد الجبار العش فقد كانت على صورة مختلفة عمّا تقدّم عرضه في الروايتين السابقتين. فالسرد فيها سرد بضمير المتكلّم الجمع. أي أنّ الراوي فيها راو مشارك يروي من داخل الحكاية. لكنّ حضوره فيها حضور ضعيف و محتشم. فقد اكتفى هذا الراوي في هذه الرواية بدور الشاهد الناقل لما يجري أمامه ولما يعاينه: «فقد لاح لي أنه [صالح] يحاول تغيير موضع قدميه»[10]. فالحكاية في هذه الراوية لم تكن حكاية الراوي ينقلها إلينا، وإنّما كانت حكاية صالح الذي علق بإسمنت المقهى والتحم عضوياً بأرضيّته. وما وجود الراوي إلاّ ليكون شاهدا يروي ما يحدث لهذه الشخصيّة وغيرها. لذلك غلب في هذه الراوية السرد بضمير الغائب. وكان الراوي في أغلب الأحيان منشغلاً بنقل حكاية غيره واكتفى فيها بأن يكون فاعل قول وقلّما اهتمّ فيها برواية ما يفعله هو نفسه.

ومثل هذه الرواية مثل الراوية السابقة. فقد يتنازل الراوي عن السرد لأحدى شخصيّاته، إلاّ أنّ هذه الشخصيّة هي الأخرى تكون في أغلب أحيان شخصيّة من عالم العجائبيّ. وقد تجسّد هذا من خلال شخصيّة صالح بطل هذه الرواية[11].

ما يمكن قوله في كيفيّة حضور الراوي في الرواية العجائبيّة العربيّة ممثّلة بهذه الروايات الثلاث على الأقلّ، هو أنّه غالباً ما يكون فيها الراوي راوياً خارجياً. وهذا لا ينفي أن يكون راويها راوياً داخلياً، لكنّ حضوره في هذه الرواية و في مثل هذه الوضعيّة يكون حضورا مخفّفا، يكتفي فيها الراوي بأن يكون مؤطّرا للحكاية الأساس، ويكتفي بسرد حكاية الرواية ويقصر وظيفته عليها. ويكون سرد

الحكاية الأساس من مشمولات راو خارجيّ آخر يرويها من خارجها. وقد يكون الراوي في مثل هذه الروايات راوياً داخلياً لكنّه لا ينشغل برواية حكايته هو وإنّما يكتفي في الغالب بأن يكون مشاهداً ينقل ما يحدث أمامه. وقد يكون مشاركا أي راويا داخليّا. إلاّ أنّ هذا يتحقّق إذا كانت الشخصيّة التي تروي أو تضطلع بوظيفة السرد خارقة لقوانين الواقع وتنتمي إلى ما فوق الطبيعيّ.

2 - المقامات السردية في الرواية العجائبية العربية:

يتكوّن المقام السرديّ من راو و حكاية بما تشتمل عليه من أحداث و شخصيّات وأطر زمانيّة ومكانيّة، ومن مرويّ له[12]. ويمكن للرواية أو للنصّ السرديّ بصفة عامّة أن تكون مشكّلة من مقام سرديّ واحد. كما يمكن لها أن تتشكّل من مقامات سرديّة أساسيّة، كما يمكن لها أن تتأسّس على مقام سرديّ أساسيّ يحتوي على مقامات سرديّة فرعيّة.

تقوم الحكاية في رواية التبر على مقام سرديّ أساسيّ واحد. وبما أنّ الراوي فيها راو خارجيّ فقد اتّخذ المقام السرديّ فيها الشكل التّالي: **[راو خارجيّ [مرويّ] مرويّ له خارجيّ]**. والحكاية في هذه الرواية لا تتعدّد فيها المستويات السرديّة ولا تحتوي مقامات فرعيّة، وإن وجد مثل هذا فيكون في شكل مقامات سرديّة مجهضة إمّا لتدخّل الراوي وإيراد حكاية الشخصيّة بصوته هو دون الصوت الأوّل الذي رواها[13]، وإمّا لأنّها تُضمّن في مقول قول إحدى الشخصيّات في مقام حواريّ فينتفي أن تكون مشكّلة لمستوى سرديّ ثان، وإمّا أن يشار إليها إشارة عابرة تُختزل في مجرّد كلمة تنبئ عن أن هناك قصّة كانت قد رويت: «فقال الفقيه بعد أن سمع قصته»[14]. أو تورد في شكل سؤال دون أن يردف بالإجابة: «قال رجل بدين: تعرفون كيف انتقمت تانس من ضرتها الشريرة»[15].

وتميل رواية الدراويش يعودون إلى المنفى إلى اعتماد أكثر من مقام سرديّ واحد. وهذه المقامات هي في أغلبها مقامات سرديّة أساسيّة. وبما أنّ السرد يبدأ في هذه الرواية بضمير المتكلّم، فإنّ المقام الأوّل أخذ الخطاطة التالية: **[راو داخليّ [مرويّ] مرويّ له داخليّ]**. ثمّ تحوّلت بعد أن أصبح السرد بضمير الغائب إلى: **[راو داخليّ [مرويّ] مرويّ له داخليّ]**. وأمّا لماذا احتوت هذه الرواية على أكثر من مقام سرديّ أساسيّ، فلأنّ الحلقة الرابطة بين المقامات السرديّة الأساسيّة فيها مفقودة. إذ لا نعلم كيف انتقل السرد من ضمير المتكلّم إلى ضمير الغائب. فهذا الانتقال هو الذي جعل من المقامات السرديّة في هذه الرواية مقامات سرديّة أساسيّة كلّ منها يمثّل سرداً أولياً.

إلاّ أنّنا داخل هذه المقامات السرديّة الأساسيّة نظفر بمقامات فرعيّة، سواء أكانت الرواية بضمير المتكلّم وعندئذ تأخذ الخطاطة التالية:

[راو داخليّ 1] [راو خارجيّ 2 [مرويّ] [مرويّ له خارجيّ 2] مرويّ له داخليّ 1].

أم كانت بضمير الغائب فتكون خطاطة المقام السرديّ كما يلي:

[راو داخليّ 1] [راو خارجيّ 2 [مرويّ] [مرويّ له خارجيّ 2] مرويّ له خارجي 1].

هكذا تتوسّع دائرة المقامات وتتضاعف، ومع ذلك فإنّها لا تبلغ درجة التعقيد. فحضورها يظلّ حضوراً بسيطاً لا تصل معه الحكاية إلى أن تكون مناورة بين الراوي والمرويّ له.

وإن كانت رواية وقائع المدينة الغريبة تختلف عن رواية التبر في اعتمادها راوياً داخلياً، فإنّها تلتقي معها في قيام الحكاية فيها على مقام سرديّ أساسيّ واحد: **[راو داخليّ [مرويّ] مرويّ له داخليّ]**، كما تلتقي معها -كذلك- في هيمنة الراوي فيها على خطاب شخصيّاتها ومنعه إمكانيّة تعدّد المستويات السرديّة للحكاية في هذه الرواية، باستثناء المواضع القليلة التي فسح فيها المجال لبعض من الشخصيّات لتروي حكايتها. وتراجع فيها هو ليصبح مرويّا له مستمعا لما يقصّ عليه أو قارئا إيّاه(16).

وما يمكن قوله عن المقامات السرديّة في هذا النوع من هذه الروايات هو أنّها و إن تعدّدت فهي لا تبلغ درجة تعقيد الحكاية، وتشابكها أو تداخلها. فليس لكتّابها أن يكترثوا باللّعب على هذا الضرب من الكتابة الروائيّة الحداثيّة. فهمّهم هو خلق عوالم غرائبيّة سواء اتصلت بالخوارق وبالعجيب أم بالشاذّ الغريب. فمأتى الحداثة في هذه النصوص هو كيفيّة التشخيص وطبيعته وطرقه.

3 - التبئير في الرواية العجائبية العربية:

التبئير هو اختيار الراوي مركزاً محدّداً موقعه، يدرك من خلاله ذاته، أو العالم الذي تتضمّنه الحكاية، وهذا الإدراك يتمّ عبر قناة ناقلة ممّا تشمله حواسّ هذا الراوي(17). والتبئير على ثلاثة فروع أو أنواع: تبئير داخليّ، وآخر خارجيّ، وثالث صفر(18). والمعوّل عليه في التمييز بين هذه الأنواع هو مقدار معرفة الراوي بالحكاية مقارنة بمعرفة الشخصيّة بها.

والجدير بالذكر أنّ التبئير في الرواية العجائبيّة العربيّة من خلال هذه النماذج من النصوص الروائيّة الثلاثة، هو في أغلبه تبئير صفر. إمّا لأنّ الرواية بطبيعتها الحكايةُ فيها محكومة بهذا النمط من الإدراك الشموليّ، وإمّا لعدول الأنواع الأخرى من التبئير وخاصّة الداخليّ منها إلى هذا التبئير الصفر.

فالنوع الأوّل تمثّله رواية التبر. ويمكن الإمساك بالتبئير الصفر فيها على أشكال مختلفة وأوجه متعدّدة. فالراوي في هذه الرواية يمتلك قدرة إدراكيّة خارقة. يعرف ما يجول في نفوس شخصيّاته من مشاعر

وأحاسيس، ما تضمره و ما تحلم به[19]. ولذلك نجد هذه الرواية تحفل بالأفعال الاستبطانيّة أو الذهنيّة من قبيل (أعتقد، أحس، شعر، لم يعرف، ازداد يقيناً، لاحظ، يحترق شوقاً، فهم، لم يفهم، لم يدرك، تعاطف، يعاني، فك، خاطب نفسه، لا يحس، لم يع، ينوي، خاف، هاب، أخفى السر، بكى في قلبه، تذكر، فرح، عقد العزم ...)[20].

كما أنّ الراوي في هذه الرواية يعرف – كذلك – ما ينبغي فعله، وما ينبغي تركه، كما أنّه على دراية بنتائج أفعال شخصيّاته قبل بلوغها إيّاها. يحيط بمصادر الأشياء وتاريخها. يسمع ما لا يُسمع[21]، ويرى ما لا يُرى، يفهم جيّداً حركات الشخصيّات ويبرّر أفعالها. مطّلع ممتاز على أسرار الحيوان، وله القدرة على ترجمة أصواته وإشاراته إلى لغة مفهومة ممّا يتكلّم بنو البشر: «يشتكي الأبلق في بؤس»[22].

وباختصار فإنّ معرفة الراوي في رواية التبر تفوق معرفة الشخصيّات فيها. فهو الذي يقول: «أوخيد كان يجهل ما الذي يعنيه لفظ «رهن» في لغة التجار»[23]. أو: «لكنه أخطأ في شيء واحد [...]»[24].

إضافة إلى القدرة الإدراكيّة التي زُوِّد بها راوي هذه الرواية، فقد داخل خطابه هو ذاته نفس حكميّ قويّ[25]. وطبع بسمة الخطابات التعليقيّة ذات المواقف الجاهزة و الأحكام العامّة[26]. والراوي مع هذا لا يستطيع أن يكتم نفوره من هذه الشخصيّة أو تلك من شخصيات حكايته: «جمل رمادي كريه»، «الجمل البشع»، «فتاة بليدة»[27]، ولا يستطيع في المقابل أن يخفي تعاطفه معها وإعجابه بها أو بما تفعله[28] أو استغرابه منها ومن أقوالها[29].

ومن جانب آخر يبرز نمط الإدراك الشموليّ الذي يتمتّع به الراوي من خلال سلطته المطلقة، ونفوذه غير المحدود، المتمظهرين في خطاب شخصيّاته. فهو في هذه الرواية قلّما يترك خطاب هذه الشخصيّات دون تحوير يخلّ بالصورة التي من المفترض أنّه أُخرج عليها أوّل مرّة. فيورده على شكل الخطاب غير المباشر: «قال إنّه استحضره من الأعشاب»[30]، أو يورده على شكل خطاب مرويّ: «سألها عن آير والجفاف وآلام الهجرة من تمبكتو ثم تناظر معها بالأشعار»[31]. أو على الطريقة التقليديّة في استبطان دواخل الشخصيّات ونقل ما يدور في نفسها من حوارات: «قال في نفسه إنه سيكفل رزقاً للعيال»[32].

ويتبدّى التبئير الصفر في رواية التبر ليس من خلال تدخّل الراوي في صوغ خطاب شخصيّاته وعدم تنازله عنه لترويه هي بصوتها، فحسب، ولكنّه يتبدّى – كذلك – من خلال خطابه هو ذاته. فاللّغة التي يستعملها هي في الغالب لغة غنائيّة فيها من ذاته القدر الكثير: «الألم أكل الألم»، «يتابع انسياب الملائكة في سراب الأفق»[33].

كما أنّ التقنيّات المعتمدة في تشكيل الزمن و بنائه في هذا النصّ سواء من خلال الاسترجاعات فيها أم الاستباقات، وخاصّة الإعلانات التي يلخّص فيها الراوي ما سيحدث لاحقاً ويبشّر به قبل وقوعه، وتلخيص الأحداث واختزالها بالحذف والاختصار والإسقاط.... كلّ هذا ينمّ عن حضور طاغ للراوي فيما يروي، و تمكّنه منه تمكّن العارف الملمّ بما حدث و بما سيحدث[34] على نحو لا يتوافر لغيره ممّن تشمل الحكاية في هذه الرواية.

ثمّ إنّ هذا الحضور أو هذه القوّة التوجيهيّة التي للراوي في نصّه هذا، يبرزان – كذلك – في علاقة هذا الأخير بمن يروي له، بدءاً بالنصوص العتبات التي اصطفاها ليفتتح بها الرواية، أو ليفتتح بها أجزاءها الداخليّة[35] ويستهلّها بها. فهي بمثابة حامل للأفكار العامّة التي يمكن أن تؤول إليها الحكاية في هذه الرواية، وتلخيص لها. وهذا ما يدخل في إطار محاولة التأثير على المرويّ له وتوجيه فهمه هذا الأثر على النحو الذي يرتئيه الراوي.

وقريباً من النصوص العتبات والمصاحبات النصيّة المتمثّلة في الهوامش التي تذيّل بها صفحات الرواية. وهي فيها كثير ورودها. فيها يفسّر الراوي ما ورد في المتن من ألفاظ بغير اللّغة العربيّة، أو يوضّح بعض العادات والتقاليد والأعراف الاجتماعيّة، أو يقدّم شرحاً لبعض المعتقدات والأساطير ومكانتها في المجتمع المعالج في هذا النصّ، وغير ذلك ممّا يراه هذا الراوي عسيراً على فهم المرويّ له غريبا عن ثقافته[36].

والحقيقة أنّ التبئير في رواية التبر لم يقتصر فيها على التبئير الصفر، وإنّما عدل به فيها إلى أنواع أخرى من التبئير غيره. فقد عدل بالتبئير الصفر في هذه الراوية إلى تبئير خارجيّ، وتمثّل هذا العدول في المشاهد الحواريّة فيما بين الشخصيّات في هذه الرواية. فهي وإن كانت قليلة فيها، فقد أُجريت بخطاب الشخصيّات.

كما عُدل بالتبئير الصفر إلى تبئير داخليّ وذلك عن طريق الخطابات الحرّة غير المباشرة، وهي كثيرة في هذه الراوية. وهذه الخطابات وإن كانت قد وردت بصوت الراوي، فإنّ مصدر الإدراك فيها يشعّ انطلاقاً من الشخصيّة. فهي التي تدرك وليس الراوي، أو هي التي ينبثق منها الإدراك. ويمكن أن نمثّل لهذا بقول الراوي: «لم يتوقف عن الابتهال والتوسل والصلوات. ضريح الولي القديم لن يخدعه. لن يفقد الأمل. ولكن أين سحرك يا آسيار؟ أين لوثتك؟ أين فعلك؟ هل البريق إشارة؟ آه الإشارات. يجب الانتباه للإشارة كما في الحلم. كما في الرؤية الخفية. الإشارات لغة»[37]. فاللّغة المتقطّعة والأساليب الإنشائيّة ممثّلة بالاستفهام والتعجّب، وصيغ المضارع، ودلالة الزمن على الاستقبال، وتكرار بعض الألفاظ... ، تؤكّد جميعها على أنّ مركز الإدراك هو الشخصيّة وليس الراوي، إذ ليس لهذا

الأخير في هذا المقتبس سوى صوته. والأدلّ على أنّ هذه الخطابات الحرّة غير المباشرة هي تبئير داخليّ أنّها قد تفضي في كثير من الأحيان إلى بروز ضمير المتكلّم وحضوره فيها حضوراً صريحاً، وخاصّة عندما يتحوّل السرد من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلّم، على شاكلة: «إذن بالإمكان قهر الضعف الرهيب بالصبر. الصبر تعويذة القدر. الصبر هو الحياة. هذا ليس وهما. تأكد من ذلك قبل قليل. ياربي هبني مزيدا من الصبر فيما تبقى من الرحلة»(38).

غير أنّ هذا العدول بالتبئير الصفر إلى تبئير خارجيّ أو داخليّ لا يعني أنّ الإدراك الشموليّ للراوي قد تخفّفت حدّته. أوّلا لأنّ التبئير الخارجيّ يظلّ في هذه الرواية محكوما برؤية كليّة يترجمها الراوي عن طريق معلنات القول التي يمهّد بها للمشاهد الحواريّة. من مثل قوله في هذا المشهد الحواريّ:

«يقسو عليه أحيانا فيوبخه قائلاً:

[«..................................»].

يسبل الحيوان جفنيه و يجيبه في ندم:

[«..................................»].

يبتسم أوخيد بمرارة ويواصل:

[«..................................»](39).

وثانياً لأنّ البئير الداخليّ هو الآخر – إضافة إلى أنّه لم يخل أبداً من صوت الراوي – مؤطّر دائماً بالتبئير الصفر **[تبئير صفر [تبئير داخليّ] تبئير صفر]** ولا يستقلّ عنه مطلقاً. وأحياناً يكون هو ذاته – مع كونه تبئيراً داخلياً – تبئيراً صفراً، لأنّه مسند إلى ما لا يدرك أو يُعقل كما هو الأمر في المثال الآتي: «ربما لأنه لم يعرف الجنون. ربما لاعتقاده أن الإنسان انفرد بهبة العقل. وليس من حقه أن يفقد النعمة كالحيوان. أوخيد فقد العقل الآن. فمن هو بهذه الحال؟ ماذا سيفعل بنفسه إلى أين سيمضي بهذه الضربات الوحشية على الرأس؟»(40). فالخطاب هو خطاب الراوي. والإدراك هو إدراك الجمل. وهذا ما لا يمكن أن يحدث إلاّ على سبيل التجوّز، وعلى ضرب من التصوّر، ممّا يفضح حضور الراوي ويكشف عن استبداده بخطاب شخصيّاته، ويقصي إمكانيّة أن يكون هذا الخطاب نابعاً من ذات الشخصيّة، ويبقيه في إطار الرؤية الشموليّة التي اتّسم بها إدراك الراوي في هذه الراوية.

وأمّا رواية الدراويش يعودون إلى المنفى، فالتبئير فيها – وإن كان في ظاهره تبئيراً داخلياً، أو بالأحرى بدأ فيها تبئيراً داخلياً – فإنّه يؤول لا محالة، إلى تبئير صفر لأسباب عديدة يمكن إيجازها في: حضور المؤلّف في نصّه، وفي النصوص المصاحبة أو ما يسمّيه جيرار جينات العتبات، وفي تحوّل الرواية من سرد بضمير المتكلّم إلى سرد بضمير الغائب المفرد.

فإن كان مفتتح هذه الرواية روي بضمير المتكلم المفرد، فإنّ حضور المؤلّف في هذه المقدّمة حضوراً صريحاً بيّناً، قد آل بالتبئير الداخليّ فيه إلى أن يكون تبئيراً صفراً. وقد اتّخذ هذا الحضور فيها أشكالاً متعدّدة، منها مخاطبة القارئ مباشرة: «لكم أن تتصوروا»، «تخيلوا معي خزانة في حائط»، «أريد أن أهمس في آذانكم»، «قد يقول بعضكم ما هذه برواية»، «ولكني أقول لكم يا أحبابي [...]»(41). فهذا النوع من الخطاب موجّه إلى القارئ مباشرة، ويقصد به المؤلّف إلى التأثير فيه أو إقناعه أو استعطافه لتحقيق غايات يرمي إليها هو نفسه بما يخدم استراتيجيّاته في كتابته الروائيّة.

ويحضر المؤلّف في روايته هذه - كذلك - من خلال خطابه على خطابه هو ذاته بإفصاحه عن دواعي كتابته هذا النصّ الروائيّ والتصريح بها، وتعليقاته، وترجمته بعض الكلمات وشرحه إيّاها: «ثلاث مائة وتسع وتسعين (كأصحاب الكهف)»(42)، وتمييزه شخصياته تراتبياً، وتحديده اتجاه هذه الرواية العامّ وعلاقتها بالواقع، وتبريره اقتباساته و«سرقاته» الأدبيّة(43).

وإضافة إلى تقسيم الرواية إلى أبواب، وإلى كيفيّات التوزيع الطباعيّ للأسطر داخل متون هذه الأبواب، حفلت الرواية بالعناوين الفرعيّة الداخليّة وبالنصوص المصاحبة افتتاحيّات لهذه الأبواب لتمنح الرواية بعداً توثيقياً أو تضفي عليها نوعاً من المشروعيّة وتخفّف من الطابع اللاعقلانيّ لبعض من شخصيّاتها، ولأحداثها. إنّ هذا التوخّي في الإخراج الطباعيّ يؤكّد سمة الإدراك الكلّيّ الذي للراوي في هذه الرواية ويمنع عنه صفة الحياد، كما يمنع عنه أن تكون معرفته مساوية معرفة الشخصيّات. بل إنّه يؤكّد تورّط هذا المؤلّف في نصّه واستيلائه على الحكاية فيه ممّا يجعل من التبئير فيه تبئيراً صفراً أو يؤول به إلى تبئير صفر.

وممّا يدعم هذا الاستنتاج تحوّل السرد في هذه الراوية من ضمير المتكلّم المفرد إلى ضمير الغائب المفرد. فقد اقتصر التبئير الداخليّ على الجزء الأوّل من هذه الرواية الذي عدّه المؤلّف ما قبل البداية، وعلى قليل من الأبواب الأخيرة منها. وما تبقّى منها هيمن عليه التبئير الصفر. حيث نلفي فيه المواصفات نفسها التي رأينا أغلبها في التبئير في رواية التبر كالمقدرة الإدراكيّة الخارقة التي يمتلكها الراوي، واعتماده الهوامش التفسيريّة، وتدخّله في خطاب شخصيّته، وتوخّيه تقنيّات الاختزال والتلخيص و الاستباق والاسترجاع وتكرار الحكاية وفق ما يسمّى بالتواتر في أكثر من موضع في هذه الراوية، ومجاهرته بمواقفه الأخلاقيّة: «مشيته المخنثة»(44)، وإجلاله وتعظيمه بعض الشخصيّات وإبداء إعجابه بها أو التعاطف معها أو السخرية منها، أو تدخّله

المباشر في متن الرواية لتفسير بعض من الكلمات من مثل النفط والنفاطة[45].

وإذا كان قد عُدل بالتبئير الصفر في هذه الرواية في بعض المواضع منها إلى تبئير خارجيّ يعرض فيه الراوي مشهداً حوارياً دار بين الشخصيّات، أو يقدم فيه وقائع شريط سينمائيّ كان قد شاهده، فإنّ التبئير الخارجيّ يظلّ محكوماً بمنظور الراوي ورؤيته، ومؤطّرا بهما سواء من خلال الأقوال المعلنة الممهّدة للمشاهد الحواريّة، أم من خلال التصرّف في المشاهد الفلميّة. ثمّ إنّ مجرّد نقل المشاهد السمعيّة البصريّة إلى لغة، لابدّ أن تنجرّ عنه أوّلاً تحويرات بما يلائم بلاغة المكتوب لأنّ بلاغة المرئيّ المسموع تختلف عن بلاغة المكتوب، وثانياً لابدّ أن يستتبع تغييرات بما يلائم ذات الناقل فيترك في هذه المشاهد بصمته أو بصماته، و يطبعها بذاته، ويحمّلها من سماتها الكثير[46].

ولم يكن التبئير في رواية وقائع المدينة الغريبة بمختلف كثيراً عمّا هو عليه في رواية الدراويش يعودون إلى المنفى. إذ إنّ السرد فيها وإن كان بضمير المتكلّم فإنّ التبئير فيها آل إلى تبئير صفر لأسباب رأينا أغلبها في الرواية السابقة. فالمؤلّف كائن في نصّه وحاضر فيه حضوراً معلناً: «و لولا أنّني مدفوع بواجب غامض لرواية كل ما حدث لحجبت كل الوقائع التي حصلت منذ تلك اللحظة لأنها من الغرابة إلى درجة أنني لو سردتها لبدوت في نظر الكثيرين دعياً وكاذباً»[47].

ولا يكتفي حضور الراوي بهذا المستوى من التدخّل، بل يتعدّاه إلى مستويات أخرى تنفي عنه أن يكون حيادياً فيما يروي. فلا يقف عند النفور من بعض الشخصيّات أو التعاطف معها، وإنّما يبلغ درجة تفصح عن مواقفه الإديولوجيّة، فيستخفّ بشخصيّات روايته، وبفعلها. وواضح أنّ هذا الراوي كان دائما يناصر من كان من شخصيّاته هذه من ذوي التوجّهات اليساريّة مثل شخصيّة البطل (صالح)، والشخصيّة الثانويّة (شتل): «يسرح خيالي في مروج أزمنة مضت، حين كان يغني للعمال وللطلبة»[48]. ولا نذهب بعيداً في استحضار الشواهد، فأسماء العلم التي أطلقها الراوي على هاتين الشخصيّتين دليل كاف يؤكّد هذا المنحى التعاطفيّ الذي انتهجه هذا الراوي معها. في حين كان بالمقابل يرفض الشخصيّات ذات التوجّه السلفيّ، ويشهّر بها: «كانوا يكبرون ويهللون ورائحة التيسة تنزّ منهم»[49].

ورغم أنّ هذا الراوي كان يروي حكاية هو خارج عنها، أو لم يكن فيها سوى شخصيّة مراقبة ما يحدث لغيرها في أغلب الأحيان، فإنّه كان كثير الشكوى والاستياء من الأوضاع التي آلت إليها الشخصيّات والمدينة دون مبرّر سوى أنّ انقلابا قد حدث أو واقعة قد تمّت، أو أنّ الخمور قد مُنعت من المدينة. ولم يكن الراوي ليرضيه هذا أو ذاك، فأبدى سخطه عليه: «كان

الوضع مأساويًا بأتم معنى الكلمة»، «تعبت تعبت وما عدت أستطيع التمييز بين الحقيقة والخيال»، «كنت في حاجة لمكان أو خمر فقط خمر كثير لأحتمل ولأنام كرضيع»، «الوضع في المدينة كان يسير من سيئ إلى أسوأ»[50].

وما يؤول بالتبئير في هذه الرواية إلى التبئير صفر ورأيناه في الرواية السابقة – كذلك – التقنيّات الزمنيّة التي انبنت عليها الحكاية كالإعلانات الاستباقيّة. إذ إنّها تنبئ على أنّ الراوي على معرفة بالحكاية قبل أن تُروى أو قبل أن تبدأ: «إثر ذلك حدث تطوّر مدهش»، «هل هناك علاقة بين تلك الأحداث العادية والبسيطة وما حصل فيما بعد من تطورات؟»[51].

ومن المظاهر التي رأيناها – كذلك – في الرواية السابقة تؤول بالتبئير إلى تبئير صفر القوّة الإدراكيّة للراوي. و هي في هذه الرواية وقائع المدينة الغريبة تأخذ أبعاداً كثيرة. فإضافة إلى استبطان الراوي أعماق الشخصيّات ومعرفة ما تحسّ به أو تفكّر فيه وما ألفته من فعل واعتادت عليه، نلفي إدراكه للأحداث والوقائع يفوق بكثير إدراك الشخصيّات: «كنت أعرف في قرارة نفسي وفيما يشبه اليقين [...] خلافاً لما تدعيه الصحيفة [...] كنت أعرف الحقيقة»، «إنّني أعلم ببطلان هذه الإمكانيّة»[52]. وتبلغ قوته الإدراكيّة مستوى يعلم فيه ما تجهله الشخصيّات عن نفسها. فهو لايفتأ يزوّد المرويّ له بأسرار شخصيّاته وغوامض حياتها. مثل ما كان مع شخصيّتي شتل ونويويرة. فقد ارتبطتا فيما بينهما بعلاقة غراميّة. وكانتا تجهلان أنّهما تتّصلان ببعضيهما بعض بقرابة دمويّة متينة. حيث إنّ نويويرة هي ابنة شتل، خلافاً للراوي الذي كان على علم بذلك مثلما ورد في خاتمة هذه الرواية.

وحتّى لو كانت الشخصيّة هي نفسها الراوي، بمعنى أن تكون راوياً مشاركاً يروي حكايته هو نفسه، فإنّ إدراكه يكون منفصلاً عن إدراك الشخصيّة التي كانها، متعالياً عليه. إمّا لأنّه يجعل من نفسه مراقباً على ذاته، كما في مثل قوله: «جعلتها تتسرب قطرة قطرة.. في حلقي.. تبعتها إلى ظلمات جوفي.. وقد صارت الكأس الثانية في يدي»، أو «استفاق الطفل في أعماقي ونطّ وركض وصفّق وغنّى وتدحرج ولبس سرواله مقلوباً. ثمّ تفطّن فضحك وأعاد ارتداءه على الوجه الصحيح كرجل محترم»[53]. يتكشّف الراوي في المقتبس الأوّل عوناً خارقاً يستطيع فعل ما لا تفعله الشخصيّة العاديّة، وفي المثال الثاني يتحوّل السرد من ضمير المتكلّم إلى ضمير الغائب فتحصل المباعدة بين الراوي والشخصيّة ويحدث انفصال بينهما لتصبح هذه الشخصيّة التي كانها موضوع تبئير بينما يتحوّل الراوي إلى فاعل تبئير يراقب ذاته ما تشعر به وما تفعله.

وأمّا الوجه الآخر لانفصال إدراك الراوي عن إدراك الشخصيّة، فنظفر به من خلال تأخّر

زمن الخطاب عن زمن الحكاية، أو ما يمكن أنّ نسمّيه بالسرد الاستعاديّ أو الاسترجاعيّ حيث يبدو وعي الراوي متقدّماً على وعي الشخصيّة التي كانها مغايرا له: «و لكن ما أتذكّره هو أنّنا انتهينا إلى ذلك»، «الآن، لا أقدر على وصف وقائع تلك الليلة»(54).

ولم تكن لغة الراوي في هذه الرواية ذات منزع موضوعيّ حياديّ، تكتفي بنقل الواقع أو برصده، ولم تكن لتكثر فيها المعدّلات الصيغيّة التي تضفي على الخطاب طابع الاحتمال والترجيح، بل كانت لغة وثوقيّة انفعاليّة(55). وكانت إضافة إلى ما تقدّم لغة مشحونة بالمجاز: «كان بوسع [الصمت] أن يتسلّق [النوافذ العلويّة] وأن يمضي إلى حيث يمكن الإنصات إليه»، «صار يقطّر من الصمت نبيذاً»(56). فهذا من شأنه أن يجعل من هذا الراوي راوياً عليماً وأن يقلب التبئير في هذه الرواية من تبئير داخليّ إلى تبئير صفر يصدر عن إدراك شموليّ وينبع من رؤية كلّية.

4 - الراوي والمرويّ له في الرواية العجائبية العربية:

لعلّ السمة الغالبة في الرواية العجائبيّة العربيّة فيما يخصّ العلاقة بين الراوي والمرويّ له على الأقل في حدود هذه الآثار موضوع هذا المقال، هو الوضوح والشفافيّة. وقد توضّح هذا من خلال نوعين من أنواع المواثيق فيما بين هذين العونين السرديّين والتي حكمت الحكايات في هذه الروايات. ومن هذه المواثيق ما هو صريح شأن ما نجد عليه رواية الدراويش يعودون إلى المنفى، ومنها ما هو مضمر وهذا ما نجده في الروايات جميعها.

فقد ضرب الراوي في بداية رواية الدراويش يعودون إلى المنفى ميثاقاً صريحاً مع المرويّ له أطلق عليه: «قبل البداية» مثلما ذكرنا سابقا، حدّد فيه جملة من الظروف والعوامل التي أسهمت في كتابة هذه الرواية. كما حدّد فيه بطل الحكاية، ومصادرها. وحاول فيه أن يشرك المرويّ له فيما يرويه وأن يعتذر منه على ما رآه في نصّه تقصيراً أو إغفالا: «سامحوني! لم أقل لكم منذ البداية إنّ «درويشاً» هو بطل هذه الرواية العجيبة والغريبة»، «شيء واحد أريد أن تعذروني وأنتم تقرؤون هذه القصة. ولا أريد أن تتهموني بالسطو على بعض الكتب»(57). وهكذا فإنّ الراوي يأخذ بيد المرويّ له شيئا فشيئاً ويستدرجه ليدخل به عالم حكايته في هذه الرواية.

وممّا يؤكّد سمة الوضوح ويسهّل مقروئيّة هذه النصوص الروائيّة، الإخراج الطباعيّ المتوخّى فيها. منه اعتماد التنقيط و الفواصل، و العلامات الشارحة كالقوسين: «وصلنا المدينة (أنا و درويش)»، «و تجمع الخلق (كما في يوم الحشر) في ساحة واسعة»، «كان المؤذن يصيح (لست أدري هل هو صوته الحقيقيّ أم هو تسجيل على «كاسات») الصلاة خير من النوم»(58)، «عامل الورشة (يقصد الكهربائيّ) لابدّ أنّه مورط معهم»، «لكنّ صاحب المقهى

(وأشار بإصبعه نحو «دحدوح») لم يوافق»[59].
ومنه اعتماد مؤشّرات الحوار كالنقطتين، والهلالين، وفصل خطاب الراوي عن خطاب الشخصيّات و عدم المداخلة بينهما. ومنه – كذلك – تبويب هذه النصوص الروائيّة وتقسيمها إلى أجزاء معنونة أو غير معنونة. والتمهيد لها بنصوص مقتبسة من مصادر متنوّعة، وتحديد هذه المصادر. وغير هذا وذاك ممّا يشمله الإخراج الطباعيّ وهيّئ لخدمة القارئ، وإراحته.

وممّا يدخل في هذا الإطار، المرويّ في هذه النصوص الروائيّة بما يشتمل عليه من حبكة، وشخصيّات. ففي هذه الروايات – على الأقلّ في رواية التبر و وقائع المدينة الغريبة – حرص على احترام مبدأ الحبكة. فالأحداث في أغلب الأحيان ترتبط فيما بينها ترابطاً منطقياً سببياً وفق مبدأ صارم. تبدأ بداية عاديّة ثمّ تتأزّم فيما بعد إلى أن تصل إلى الذروة وتتدرّج بعدها إلى الوضعيّة النهائيّة. فقد كان لرغبة أوخيّد (في رواية التبر) في أن يذيع صيت مهريّة في الصحراء أن تترتّب عليها الأحداث جميعها في هذه الرواية بدءا بغزوات أوخيّد مع مهريّة هذا، وصولاً إلى وقوع الأبلق في غرام بعض النوق والقبض عليه وصاحبه ثمّ تزويج الأبلق نوق قبيلة مجاورة وإصابته بالجرح وبحث أوخيّد عن دواء له، و إلى موت أوخيّد، والأحداث تترابط فيما بينها ترابط السبب بالنتيجة. وقريباً منها كانت رواية وقائع المدينة الغريبة. فحدث التصاق صالح بإسمنت المقهى انبنى عليه أغلب أحداث هذه الرواية وصولاً إلى موت هذه الشخصيّة وانتهاء شتل ونويويرة.

ثمّ إنّ التزام هذه الروايات بمبدأ البطولة يرسّخ سمة الوضوح ويدعّمها. يضاف إلى هذا أنّ الشخصيّات في هذه الروايات شخصيّات واضحة المعالم والهويّة بدءاً من الأسماء التي أسندت إليها. فهي أسماء واضحة، لا تتغيّر ولا يصيبها اللّبس، ولا تتداخل مع غيرها من الأسماء أو تتقارب معها من حيث المعنى أو الاشتقاق اللّفظيّ. ظاهرها يتطابق مع باطنها، فهي أسماء تحمل في حدّ ذاتها برامج سرديّة واضحة. فصالح في رواية وقائع المدينة الغريبة شخصيّة صالحة. يمتهن الغناء الدينيّ، ويجيد الابتهالات والذكر، كان يغنّي للطلبة والعمّال. ثمّ إنّه يأبى الفواحش وما تأباه الأخلاق (رفض أن يأتي زوجته ... على عادة ما تفعله البغايا). ودرويش في رواية الدراويش يعودون إلى المنفى أسندت إليه أعمال خارقة فهو الذي يأكل الأشرطة، ويجعل من رجليه حطباً أو موقداً توضع عليها القدور ويطبخ عليها الطعام. أو أوخيّد في رواية التبر. فإن كان مرجع لفظه إلى غير اللّغة العربيّة، فإنّ له من الاشتقاق ما يقرّبه من معنى الأخ أو الأخيْ. وهو ما كانه في علاقته بالمهريّ إذ حرص حرصاً لا مثيل له على إنقاذه من المرض، وفعل من أجله

المستحيل حتّى أنّه قدّم حياته دفاعاً عنه ومات في سبيله ميتة شقيّة.

كما أنّ أفعال هذه الشخصيّات في هذه الرواية أفعال واضحة مميّزة من بعضها بعض وكذا صفاتها إن وجدت. يضاف إلى ما تقدّم أنّ أغلب هذه الشخصيّات له عمقه النفسيّ والاجتماعيّ. فالراوي في رواية وقائع المدينة الغريبة اسمه نذير الحالمي أستاذ تاريخ قدّم استقالته، يكتب القصة، يؤلف الرواية وكتب التاريخ، عاش صباه دون أمّ، ومات أبوه وقد صار يافعاً، لم تحتمل حماقاته سوى جدّته لكنّها سرعان ما رحلت. بعدها تسلّم نصيبه من الإرث أنقذه من رحمة أقاربه و شجّعه على الاستقالة من العمل[60]. وصالح في الرواية نفسها فنّان يقتات بفنّه. لم يصب في صغره قبل حادثة المقهى. لا يؤمن بالخوارق. تعوّد زيارة المقهى فهو أحد حرفائه المحترمين. استطاع أن يجمع ثروته من مهنته[61]. وأوخيّد في رواية التبر ينحدر من سلالة عائلة عريقة في الصحراء. لها تاريخها في مقاومة المستعمر ولها نفوذها وسط النجوع الأخرى. وحتي الجمل في هذه الرواية لم يكن شخصيّة مسطّحة. إذ إنّه هو الآخر ينتمي إلى سلالة نوق عزيز وجودها في الصحراء. أهداه زعيم قبيلة تامغانسن لأوخيد وهو مهريّ صغير. فكبر معه وعلّمه الرقص واتّخذه رفيقاً في غزواته العاطفيّة.

وفي الإجمال فإنّ الشخصيّة في هذه النصوص الروائيّة عامل يسهّل مقروئيّتها وييسّرها. ولم تكن لتمثّل فيها عائقا يسهم في تأخّر القراءة عن أن تجاري الحكاية ونسقها في هذه الروايات شأن ما هو معتمد في الرواية الجديدة حيث تسطح الشخصيّات فيها وتتشابه مع غيرها في الفعل والصفات، وتفرغ من عمقها الاجتماعيّ وتتساوى مع غيرها في الحضور في الحكاية فينتفي بذلك اعتماد مبدأ البطولة منها .

ونظفر بالوضوح – كذلك – في العلاقة بين الراوي والمرويّ له في هذه الروايات انطلاقاً من البناء الزمنيّ فيها. فهو زمن خطيّ، يخلو من البعثرة وتغيب عنه التشظيّة والتقطيع. يبدأ من نقطة ما و تتواتر الأحداث بعدها حتى تبلغ النهاية، ولاسيما في روايتي التبر ووقائع المدينة الغريبة، فقلّما أن انكسر خطّ سير الزمن في هذه الروايات. وإذا ما وجد فيها بعض من الاستباقات أو الاسترجاعات، فهو موظّف لتوضيح ماهية الشخصيّات وبناء خلفيّات تمكّن القارئ من فهم أعمق وأشمل[62]. أو لشدّه إلى متابعة الحكاية، وتشويقه لقراءتها.

وباستثناء رواية الدراويش يعودون إلى المنفى التي سطّحت بعضاً من شخصيّاتها مثل شخصيّة درويش و بالغت في تقسيم الحكاية وتجزئتها وداخلت فيما بينها وبين النصوص المصاحبة، فإنّ الرواة في هذه الروايات يروون حكاياتهم وفي أذهانهم مرويّون لهم في الدرجة

الصفر. لذلك نجدهم دائما حريصين على التوضيح والتفسير، وتمكين المرويّ له من الإمساك بخيوط الحكاية ومتابعتها ما أمكن. وإذا كان في هذه الروايات غموض فمأتاه ليس من انعدام الحبكة أو عدم الاهتمام بالحكايات وتسطيح الشخصيّات و تشظية الزمن والمبالغة في اللعب به، وإنّما مأتاه من طبيعة التشخيص ذاتها. إذ إنّ الاهتمام بالشاذّ، والغريب، والعجيب، من شأنه أن يصدم القارئ، ويغيّب عنه ظلال الواقع والحقيقة المطلقة، ويعدمه اليقين.

الخاتمــــة:

نخلص من دراسة الراوي في الرواية العجائبيّة العربيّة إلى نقاط نجملها فيما يلي:

- يمكن للراوي في الرواية العجائبيّة العربيّة أن يكون راوياً خارجياً، كما يمكن له أن يكون راوياً داخلياً وفق ما تقرّه النظريّة السرديّة. إلاّ أنّ هذا النوع من الروايات يميل إلى تغليب الراوي الخارجيّ غير المشارك في الحكاية التي يرويها. وإذا ما تمّ للراوي أن يكون شخصيّة تروي حكايتها أو تروي حكاية هي طرف فيها، فغالباً ما تكون شخصيّة منتمية إلى عالم ما فوق الطبيعة.

- يكون التبئير في هذه الرواية تبئيراً صفراً أو تبئيراً داخلياً يؤول إلى تبئير صفر. فنمط الإدراك الذي يحكم عوالم الحكاية في هذه الرواية إدراك كلّي شموليّ يجانبه الحياد. وأمّا التبئير الخارجيّ في هذه الرواية فيكاد ينعدم منها. ذلك أنّ هذه الرواية تستند في بناء عوالمها المرويّة إلى تشخيص الشاذّ والغريب ذلك الذي حفل به الموروث السرديّ العربيّ المكتوب منه و الشفوي، أمّا اهتمامها بالفانتازيّ (Le fantastique) كما يُعرّفه تودوروف[63]، و الذي يمكن القول عنه إنّه وليد المجتمعات الصناعيّة الحديثة، فنادر جدّا وجوده في هذه الروايات، لذلك غاب عنها التبئير الخارجيّ الذي يكتفي فيه الرّاوي برصد الموضوع المبأّر من الخارج مكتفياً فيه بما يدركه عبر حواسّه الخارجيّة.

- غالباً ما يحكم العلاقة بين الراوي والمرويّ له في هذه الروايات الوضوح والشفافيّة. وإذا كان ثمّة غموض فيها، فإنّما مردّه في أكثر الأحيان إلى طبيعة التشخيص المعتمد في هذه الرواية والذي يكون بالضرورة مفارقاً للواقع وقائماً على ما هو شاذّ أو غريب أو خارق من شأنه أن يصدم أفق انتظار القارئ أو المرويّ له.

الهوامش

(1) انظر

– Bal, Maike : Narration et focalisation.in .Poétique.n: 29. 1977. P. 115.

- Wlfgang,Kayser : Qui raconte le roman. in. Poétique du récit. Seuil. Paris. 1977. P 71.

- Wayne, Booth: Distance et point de vue. Essai de classification. in. Poétique du récit. Seuil. Paris.1977. P 93-94.

(2) وفق ما يسمى بالتشخيص الذاتي .Auto-représentation

- Jouvet,Vincent: L'effet personnage dans le roman. P U F. Paris.1992. P. 60.

(3) للتوسع انظر:

- Todorov ,T: Introduction à la littérature fantastique, Seuil. Paris. 1970.

(4) والطبعات المعتمدة هي:

– التبر: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان. دار الآفاق الجديدة. المغرب. ط 2. 1992.

– الدراويش يعودون إلى المنفى. دار سحر للنشر. تونس. ط 2. 1998.

– وقائع المدينة الغريبة. صفاقس. تونس. 2000.

(5) تحدّد وضعيّة الراوي في النصّ السرديّ بموقعه في المستوى السرديّ وفي الآن ذاته بموقعه في علاقته بالحكاية التي يرويها. انظر:

Genette, Gérard: figures 111 . Seuil. Paris. 1972. P255.

(6) التبر: 154.

(7) مص. ن 32.

(8) الدراويش يعودون إلى المنفى: 7.

(9) مص. ن. 19.

(10) وقائع المدينة الغريبة: 5.

(11) انظر: مص.ن. 54 وما بعدها.

12) Genette, Gérard: Op. Cit. P. 227.

(13) انظر مثلا الرواية: 86.

(14) التبر: 99.

(15) مص. ن. 158.

(16) انظر الرواية: 156، 163، 166، 197.

(17) انظر :

Wayne , Booth: Op. Cit. P. 87.

Todorov, T: Les catégories du récit littéraire.in. L'analyse structurale du récit. Seuil. Paris. 1981. P. 147.

18) Genette, Gérard : Op. Cit. P. 20.

Bal, Maike: Op.Cit. P. 116, 117.

(19) انظر الرواية: 11، 37، 44.

(20) انظر: مص. ن. 14، 15، 16، 17، 18، 20، 29، 30، 34، 37، 46، 53، 57، 70، 76، 78، 124، 126، ....

(21) انظر: مص. ن. 13، 14، 17، 18، 30، 47، 68، 75، 122.

(22) مص. ن.30 وانظر منه: 30، 93.

(23) مص. ن. 89.

(24) مص. ن . ص. ن.

(25) انظر مص.ن. 30، 33، 45، 77، 127، ...

(26) انظر مص. ن. 95.

(27) انظر مص. ن 17، 60، 73، 105، 121,

(28) انظر مص.ن. 62، 69، 132.

(29) انظر مص. ن. 104.

(30) الرواية 29 وانظر منها: 32، 124.

(31) مص. ن. 70.

(32) مص. ن. 89.

(33) مص. ن 30، 42.

(34) انظر مص.ن .13، 16، 17، 21، 32، 38، 67، 104، 120.

(35) انظر مثلا مص. ن. 91.

(36) انظر مص. ن. 11، 12، 23، 29، 52، 57، 66، 80، 120.

(37) مص.ن 38. وانظر منه: 48، 50، 94، 97، 112، 117، 121، 137.

(38) مص.ن. 43. وانظر منه : 44، 46، 78، 87، 113، 117، 118، 136.

(39) مص. ن. 24.

(40) مص. ن. 123.

(41) انظر الدراويش يعودون إلى المنفى على التوالي: 7، 12، 14.

(42) مص. ن. 14.

(43) انظر من الرواية القسم المعنون بـ «قبل البداية».

(44) مص. ن. 25,

(45) انظر مص. ن. 75.

(46) انظر مص. ن. 52.

(47) وقائع المدينة الغريبة: 12.

(48) مص.ن. 88. والذي يدلّ على تعاطفه معها – كذلك – انّ المؤلّف أهدى روايته هذه إلى هاتين الشخصيّتين: شتل وزمبيطة. وهذا ما صدّر به هذه الرواية.

(49) مص.ن. 142.

(50) انظر من الرواية المواضع التالية على التوالي: 152، 42، 47.

(51) مص. ن. 5، 10.

(52) مص. ن. 24، 104.

(53) مص. ن. 20، 198.

(54) مص. ن.9، 138.

(55) من مثل قوله: «لابد»، «لا شك»، «في الحقيقة»، ومن قبيل بعض من الصيغ الدالّة على التأكيد, أبرزها: (قد + الفعل الماضي) إذ لا تكاد صفحة تخلو منها هذا إذا لم تكرّر فيها مرّتين. انظر الرواية: 46، 48، 51، 61، 86، 87، 92، 93.

(56) مص. ن.5، 88.

(57) الرواية: 8، 15.

(58) الدراويش يعودون إلى المنفى: 8، 9.

(59) وقائع المدينة الغريبة: 14، 44.

(60) انظر الرواية: 22، 23، 189، 190.

(61) انظر مص. ن. 21، 22، 23.

(62) انظر مثلا: التبر: 12، 16وقائع المدينة الغريبة: 24.

(63) يضع تودوروف جملة من الشروط لهذا النوع من التشخيص الفانتاستيكيّ الخالص. منها: – الانتماء إلى الواقع اليوميّ – و تردّد القارئ و/ أو الشخصيّة – وانعدام الحكم اليقينيّ على انتماء هذه الشخصيّة. – ورفض التأويل الشعريّ أو المجازيّ – وإثارة الخوف. انظر:

Todorov ,T: Introduction à la littérature fantastique. P. 37, 38.

* * *

نص المرأة وعنفوان الكتابة

ابن السايح الأخضر

نص المرأة وفعل الكتابة، وإرادة الذات وتوقعات القارئ وقلق التاليف بين المتناقضات... تلك هي أسئلة البحث في نص المرأة لمعرفة التقنيات الموظفة في إنجاز الخطاب الروائي النسوي والمكونات التي ترسم أفق المتخيّل أثناء فعل الكتابة. الذي يعتبر بحق فعل الكيان ومغامرة الوجود.

هاجس الكتابة عند المرأة ,والعلاقة المتوتّرة بين الذات والآخر، ولعبة الجسد واللغة الإحالية. أو ما يتعلّق بمستوى التعبير الروائي النسوي بأسئلته عن الذات والآخر والمصير وفق مسارات الحكي المعتمدة على الترميز المستند على قواعد التخييل القائمة على مبدأ التحوّل خلف الإشارات والرموز وتاويلاتها حيث نلمس عبق السرد القديم والسرد الجديد المختلف باختلاف العلوم والمعارف وباختلاف دور المرأة الكاتبة التي أصبحت فاعلة ومؤثّرة في استنطاق المكبوت وتحريك السّاكن واللعب على الفضاء اللغوي المستمد من الجسد المؤنث .

هذا التحوّل الأنثوي الفاعل في صياغة الذات والواقع أعاد تشكيل الواقع في سيّاق نصّي مفارق جمع بين المتناقضات والمؤتلفات... هذا النص الذي حمّل بأصداء دلالية إضافية هو نص المرأة حيث الولع والمتعة والعذاب...

يعتبر القرن العشرين وما تلاه فضاء عصري جديد يتّسم بمظاهر الحداثة والتحوّل والتّغيير ولم يعد ذلك العصر التقليدي العتيق الذي يتّسم بالثبات والمراوحة نظرا لتلك الترسّبات التي تحجّرت في ذهنية الإنسان العربي ونظرته الأحادية المنغلقة... ذلك العصر قد ولّى وحلّ محلّه العصر الجديد الذي يشكّل إفرازا جديدا ومتناسلا للتحوّلات المتسارعة في المكان والزمان والإنسان، ومن ثمّ المجتمع في نظامه وثقافته وحركته وسكونه وقضاياه الفكرية والسياسية والإيديولوجية.

وإذا كان الشّعر هو ديوان العرب في وقت مضى فإن الرواية هي ديوان العرب في الوقت الراهن لما تتمتّع به من قدرة على الإلمام بالمجتمع ومواكبة مستجدّات العصر، فالرواية هي الأكثر قدرة على تحرّي رؤى العالم وآفاقه، وتقدّم تصوراً أشبه بالمعالجة وفق خطّة فنيّة تمثّل قمّة العملية الإبداعية.

ولا يتوفر ذلك إلا بالمرجعية التي يستمدّ منها القاص مادّته الحكائية، ويوظّف خلفيته التاريخية لتغذية السرد وتحريكه، كما يمثّل الواقع مرتعاً خصباً للالتقاط وصياغة المشهد الروائي.

فالرواية أصبحت ذات حضور أقوى مما كانت عليه، خاصة بعد ما دخل العنصر النسوي في مجالي القصة والرواية وثبت حضوره الفعلي كذات فاعلة في الخطاب الروائي وليس مجرّد موضوعا منظوراً إليه.

ومن هنا كان البحث حول «الكتابة النسوية» التي ساهمت بشكل أو بآخر في تنوّع وتطوّر التيمات والمتون الحكائية، كما ساهمت في كشف الغطاء عن المناطق الخفيّة المعتّمة، ونبشت في تلك الأخاديد السرّية للوقائع والأشياء، وأظهرت للواجهة تلك الدهاليز المسكوت عنها وللامفكر فيها.

فالرواية النسوية أزالت الهيمنة الذكورية وخرجت عن دائرة الشيئيّة والاستهلاكيّة لتفرض كيانها ووجودها ككائن مستقل بمنظورها ورؤيتها وزاوية التقاطها واهتمامها كلها عناصر حاضرة في السرد النسوي.

هذا الصوت الذي كسّر زمن الصمت واندمج في عالم الكتابة مفجّراً تلك المناطق المطمورة في الذاكرة لما يحمله من رؤية خاصّة جعل إبداعها متميّزاً محتضناً لاستعمالات فنيّة جديدة... ومن هنا كان البحث قائما على المرتكزات التالية... آليات البناء في الرواية النسوية، والبحث عن تلك التقنيات التشكيليّة التي تستعملها المرأة في بناء الرواية، وطبيعة موقع الذات في الحكاية، وبؤرة تفجير الأسئلة المضمرة ثم البحث عن التنوّع والخصوصية التي نلمسها في النص ولا شيء غير النص، كتجسيدها للعوالم التخييليّة وموقعها كذات فاعلة ومنتجة للخطاب تكتب جسدها قبل أن

تكتب ذاتها، ويبقى البحث حفر ونبش في تلك الأسئلة الممكنة التي تستفزّ النص وتجعله حيّز تفجّرات وملتقى مسارات وأنهار جوفية من الدلالات، وتبقى حركية المعرفة تساؤل وتجاوز وكشف وتثوير...

وتبقى فكرة البحث في سؤال الكتابة عند المرأة من خلال الرواية كعمل تطبيقي يحكّم النصوص ويصغي لأدق جزئياتها. وقد شجّعنا في ذلك وفرة إنتاج المرأة العربية الروائي، فكان لزاماً أن نتوقّف عند مسار السرد النّسائي العربي بغية الإجابة عن أسئلة يفرضها السؤال الإبداعي الذي تشتغل عليه الدراسة «الكتابة النسائية والنص الإبداعي» من خلال الإصغاء لصوت المرأة وآليات بنائها للرواية إقراراً بالاختلاف والخصوصيّة الذي لا نجده إلا في عالم المرأة الداخلي الذي لا يعرفه سواها... ومن يحسن الإصغاء لنص المرأة يلمس سراديب النص الأنثوي ووعيها الخاص في مواجهة الآخر انطلاقاً من عالمها الحميمي القريب منها.

ولا يخفى على أحد أن الإبداع والكتابة تولّد الحياة من ظلمة الفقد والغياب، والرواية تحقّق للمرأة المبدعة شيئاً من تشكيل ذاتها الحقيقية داخل فعل الكتابة، بينما الرجل لا يرى المرأة فكراً واعياً بل يراها جسداً نامياً وهذا ما تؤكّده جلّ الأعمال الإبداعية الذكورية الذي فرض على المرأة الاختفاء وراء جدار الذات وما كرّسه التراث في التنقيص من شأن المرأة وتغييبها وراء حجب كثيفة مطلقا العنان للفحولة تتكلّم بلسان المرأة بل حولتها إلى سلعة قابلة للاستهلاك أو رمز من الرموز، ومن هنا كان النص الذي تمارسه الأنثى في علاقة مستمرّة بين ثنائيات مختلفة ومؤتلفة كالحاضر والغائب... الموت والحياة... العدم والوجود... وقد انعكس في أغلب المتون السردية النسوية حيث نجد المرأة في السرد تشغل موقع الفاعل لا موقع المفعول، هذه الذات الفاعلة التي نلمس فيها الخلاص والانطلاق والتحرّر من الكبت وسجن الظلّ والظّلام، وتنطلق المبدعة كمارد خرج للتوّ من قمقمه لا يترك صغيرة ولا كبيرة إلا احصاها مهما كانت تفاهتها من خلال اللّغة التي تبلغ درجة عالية من البوح الذاتي متحدّية تقاليد المجتمع من خلال تمرّدها على تقاليد الكتابة، حيث يتداخل ويتمرأى دور المبدعة في متنها الحكائي الذي يبدأ من أدقّ الانشطارات الذاتية في علاقة الذات بالذات وصولاً إلى الآخر المختلف، حيث يلعب التخييل فيها عامل الثّقل والقوّة ،كما تمثّل التحلية الجنسية عن طريق الرمز والإيحاء البؤرة المركزية في الرواية حيث التنوّع والإثارة.

فالمرأة تكتب بجسدها قبل أن تنقل جسدها على الورق حيث يعكس الجسد براعة رسمها وبراعة اختيارها قبل المباشرة برسم متن سردها الروائي وما يحمله من تساؤلات وإحالات إلى الواقع والتاريخ.

وإذا كـان بـنـاء الـذات جـسـداً وروحـاً بواسطة الصورة وأفعال التصوير، فإن المرأة أحسنت المحافظة على تلك المسافة بين الذات والجسد.. الظاهر والباطن... وما يصحبه من تحوّل وتـغـيّر وإبدال مـشـيرة إلى الـقـرائن المصاحبة لطقوس الخفاء والتجلّي مازجة بين الرغبة والرهبة والدهشة... وكيف لا والمرأة فيض من العواطف والمشاعر والأحاسيس أهّلها تكوينها البيولوجي المختلف عن الرجل وعاطفة الأمومة المفعمة بالحبّ والرغبة والعشق.

وإذا كان جسد المرأة هويّة علامات يحمل من العتبات ما يسمح ببناء التأويل.

فالمرأة حين تكتب بجسدها فهي تفرغ ما يحمله هذا الجسد ظاهراً وباطناً، فكتابة المرأة هي كتابة المحو بالمعنى الصحيح لتتجسّد عبر النص صورة حية نابضة بالحياة.

فكتابة المحو عند المرأة مصاحبة للذّة التشكيل ومتعة الابتهاج، حيث تقول أنا هنا... أنا موجودة.

فالكتابة عند المرأة هي استجابة لنداء الحضور الذي يشخّص بين الجسد وظلّه عبر نص المرأة الذي يبقى شغله الشاغل وصورته النموذجية المفضّلة رفع الجسد من الحس إلى التجريد والانتقال به من عالم الأسرار إلى عالم الأنوار، وقد يبقى الاتصال والانفصال بين الجسد والذات قطب الرواية ومضخّتها الحرارية التي لا تنضب.

وقد أدرك الوعي النسائي في الرواية العربية أن فلسفة الحياة لا تنبثق إلا من خلال الحبّ والعشق والموت لتبدأ الحياة ولذا تتمفصل العلاقات المضمونية في الرواية النسوية عموما بين تلك الثنائيات التي سبق ذكرها ...بين قطبي الموت والحياة مثلاً...، الدال الحاضر الذي يرمز إلى المدلول الغائب...، وقد تأخذ الكلمة قيمتها من الإيحاء الذي يسمح بتعدّد المعنى انطلاقاً من نفس الكلمة، وقد أثبتت المرأة المبدعة قدرتها على استعمال الرموز المشعّة في النص المتعددّة التأويل عبر آلية التحرك الرمزي بين المفهوم العام للنص والوعي الداخلي المطروح «الرؤية».

وإذا كانت المرأة المبدعة قد أحسنت في وعيها الكتابي بين الحياة والموت، الحضور والغياب فقد أحسنت أيضاً في ثنائية الجسد والروح، فرسمها للجسد وتحميله بتلك العلامات والإشارات المضيئة التي تسمح بالنفاذ إلى الروح الداخلية تجعل نص المرأة جسدا مزوّدا بالإضاءة الكاشفة للنفاذ إلى دواخل الشخصيات، هذا الرحيل داخل الذات تحسنه المرأة حيث تجبر ذاكرتها على طرح مخزونها، وهذا ما يعرف عند النقاد باسم التداعي الذي يغلب على دلالة الخطاب النسوي وسياقه، فيجعل حركة السرد ضمن الحركة الدائرية من الذات إلى الذات ومن الخارج إلى حميمية الداخل، وقد تهاجر بنا نحو الغياب هذه الحركة الدائرية تلغي الزمان والمكان،

فتبدو حركية الرواية ضمن زمن سيكولوجي خاص، يعطي للغة قوّة تعبيريّة ومضامين مشحونة كما أن الاتصال والانفصال بين الواقعي والمتخيّل يدفع بحركية السرد على ممارسة سطوتها وقوتها.

قد يتبادر في ذهن السائل أن التّداعي والاعتماد على الذاكرة يوجد في الرواية الذكورية أيضا وهذه حقيقة لا جدال فيها لكن ما أثبتناه من خلال النصوص الروائية النسوية خاصة المغاربية منها يثبت أن البوح والانغلاق على الذات ظاهرة جلية في الرواية النسوية التي تحسن الإصغاء للجسد والذات وتحمل رؤية للخارج من خلال الداخل في استيهامات الذات وبنوآتها في الحلم واليقظة وتبقى عملية السّرد نوازع ورغبات وهواجس تجعل نص المرأة مفتوحا على الداخل في شبه دوائر حلزونية معتمدة على طاقة الذات التخييليّة يؤطّرها الجسد في بناء وتوطيد الجسور العبورية بين الداخل والخارج.

انفتاح النص على الداخل يعتبر المخرج الوحيد للمرأة التي تسكن جسدها في حركة شبه مغلقة. ويبقى الممرّ الوحيد هو العبور من الجسد إلى الذات ومن الذات إلى العالم.

هذا الانفتاح الداخلي يحرّر المرأة من الرقابة ويفتح العنان لمكبوتاتها بعيداً عن المخاوف والأوهام والكوابيس وتبقى حركية السرد بين التداعي والتذكر والبوح الذاتي.

هذا السرد المفتوح نحو الداخل يمنح فاعلية للأنثى أكثر ويجعلها قادرة على الاختراق والتجاوز والكشف والإضاءة للكثير من الجوانب المضمرة المعتّمة.

ففي رواية – زهور كرام / قلادة قرنفل – تنفتح الساردة على الداخل المغلق... تحفر في النفس البشرية .. تقاوم جبّة العمّة... تعمل على التغيير والتجاوز[1].

هذه الرواية كغيرها من الروايات النسوية الأخرى في مناطقه مختلفة نذكر على سبيل المثال «رواية ذاكرة الجسد» لأحلام مستغانمي حيث الاعتماد على الذاكرة والانغلاق على النفس هو مفتاحها في العملية السردية، حيث تحضر المرأة بوصفها صوتاً رئيسياً وصوتاً بطوليا في الرواية النسوية تعمل على الاختراق والتجاوز متمرّدة على الكثير من القيود الاجتماعية.

فالانفتاح على الداخل يحرك عملية السرد ضمن الخطيّة الأفقية التي تكون أقرب إلى الحوار المونولوجي الذاتي الذي يترصّد أصداء اللوعة الدفينة في أعماق الكاتبة، فتشكّل نواة دلالية تنشطر على ذاتها لتنبت في النص وتتوزع في نسيج بنائه وتتوالد في خلاياه مكوّنة مجموعة من المتتاليات السردية المتناسلة، هذا التحوّل هو المفصل الحركي التوليدي في السرد النسائي.

«فالأصل في الحياة هو الحركة المنبثقة من دور الطبيعة ذات التحوّل الأبدي»[2].

وإذا ما تأملنا كتابة المرأة تتجلّى معمارية النص الذي يهيمن عليه الحوار الداخلي، نلمس انشطار الذات المتكلّمة إلى ذاتين، ذات محدّدة وفق شروط الهوية وما هو متعارف عليه، وذات متكلّمة تخوض مشروع التغيير من خلال أسلوب التداعيات واستحضار صور الماضي/ الذاكرة «حين يصاب القارئ بالملل والانغلاق في لغة الهذيان والزمن الدائري»[3].

وحتى تكسر المرأة هذه الرتابة تتناوب الأدوار من الذات إلى العين إلى الصوت، وتتقدم أعضاء الجسد الأكثر سحراً وترميزاً ودلالة لملاحقة الدلالات الهارية أو المغيّبة بشيء من التلميح والتصريح مشكّلة دلالات نصية تحمل امتدادات نورانية لدفع السرد وتجديد قوّته الدافعة بشيء من الإغراء والإثارة، ولا عجب في ذلك فالمرأة بفطرتها وسجيتها تحسن سحر الهروب والملاحقة الظهور والتخفّي مستخدمة أقنعة كثيرة شفافةً هذه الأقنعة تساعد في تعددية لغة النسيج السردي الذي يلمّح أكثر مما يصرّح بشيء من المراوغة تحسنها المرأة المبدعة و«تبقى المرأة أهم حافز للكتابة السردية المتولّدة من جسدها على وجه الخصوص، وما يفضي إليه هذا الجسد من شبق وجمال وشر ورمز»[4].

ولو تأملنا بعض الروايات النسوية المعاصرة نذكر على سبيل المثال «تاء الخجل» لفضيلة فاروق وهي روائية جزائرية ناشئة.

هذا العنوان يعبر عن متن الرواية المرتبط بالقهر والظلم والتعسف،تعالج فيها الكاتبة صوت المرأة المختنق.

تاء الخجل تعبر عنها الكتابة في بداية متنها «منذ العائلة... منذ المدرسة ... منذ التقاليد ... منذ الإرهاب كل شيء عنهن تاء للخجل»[5].

ستوقفنا هذه التاء، تاء المؤنث في اللغة العربية تحتلّ الدرجة السفلى أو الدرجة الثانية بعد المذكّر المتعالي، ولو عدنا إلى ضمائر اللغة... أنا... أنت... أنت.

نجد ضمير المتكلم «أنا» بألف مدّ طويلة يعانق السماء ويحمل من السموّ والرفعة والتبجيل ما يجعله واقفاً فوق الجميع، وكيف لا وهو مصدر الخطاب والزعامة... ثم يأتي في المرتبة الثانية المخاطب المذكر أنت وهو أقل درجة من ضمير المتكلم «أنا» بصفته مصدر الصوت ومصدر الأنظار ومصدر الأوامر ثم بدرجة تراتبية أقل يأتي ضمير المؤنث «أنتِ» مع خفضه أي مع نزوله والتصغير من شأنه صحبة حروف مكتومة خانقة للأنفاس[6].

فحتّى اللغة قلّلت من قيمة المرأة ومن قدرتها ووزنها وألجمتها على التجوال في تفاصيل الكلمة ودقائقها بينما أتيح للمذكر مجال التحرّك بشيء من الحرية الممكنة التي

تؤهّله للهيمنة والسيادة وهذا ما يذكرنا بما قالته «الروائية» أحلام مستغانمي في مثل هذا المعنى «أنثى عباءتها كلمات لا تصل حتى إلى ركبتي الأسئلة»...

لكن الشيء الذي نحن بصدد دراسته هو تحرّك الأنثى الساردة من خلال فاعلية الجسد الذي يزوّد حركية السرد نحو الاندفاع والحركة مع كثير من المواربة الرامية إلى التغطية والكشف أو الموقع الذي يستحسن الوسط بين التستّر والعري «فالعري الأنثوي على سبيل المثال معطى طبيعي معروف لدى أيّة أنثى ولكن النظر إليه من خلال قناع لغوي أو قناع واقعي كالثوب الشاف مثلاً، يحوله إلى مركّب ثقافي تتدخّل فيه الفعالية الإنسانية»(7).

وإذا كانت المرأة تستخدم الثوب الشاف في عملية السرد فهي تمارس العري بشيء من الضبابية مبرزة مفاتن الجسد قصد إغراء الآخر وإثارته وتحقيق لذّة الاختراق والالتحام بالآخر المذكر.

العري في إطار القناع الذي يراد به الكشف أكثر من الحجب والتستر هو الذي تريده المرأة وتسعى إليه بكل طاقتها اللغوية لتعبّر عن عنفوان رغبتها الدفينة بكثير من المجاز وكثير من الأقنعة.

وهذه ظاهرة نجدها في الرواية النسوية بكثرة نذكر على سبيل المثال لا الحصر مقطع سردي لأحلام مستغانمي تقول فيه «... هو يعرف كيف يلامس أنثى تماماً كما يعرف ملامسة الكلمات بالاشتعال المستتر نفسه، يحتضنني من الخلف كما يحتضن جملة هاربة، بشيء من الكسل الكاذب فأبقى متّكئة على الجدار حيث استدرجني منذ البدء ،وقد خدّرتني زوبعة اللذّة، دون أن أسأل نفسي، ماذا تراه فاعلا بي؟ أم تراه يلغي لغتي؟».

ما نلاحظه جملاً مكثّفة ومشحونة تمثّل الرغبة بؤرتها الساخنة حيث تلتقط الساردة النوابض الخفيّة في جسد المرأة التي تمثل علامة دالّة تحمل شحنة خاصّة منتقاة من صميم عالم المرأة الجنسي بدليل أن النص يتنفّس هواء هذا الجسد وحرارته ويستعيد أصداء تلك الحرارة من خلال الحفر في تضاريس الجسد والروح واستشفاف الألم الإنساني العميق داخل طمي الجسد وإدراك العين النسائية له(*). فالسرد يحسن الإثارة وينوعها حتى في أبسط الأشياء وإذا كانت الكتابة النسوية ترّغب في استخدام الأقنعة المتراكمة فإنها أيضاً ترغّب في المكشوف العاري.

«فالثوب – الكلمة موجود من أجل أن يشف و ليس من أجل أن يغطّي ، الشاق أو الثوب الشاف في هذه الحالة تعرية أكثر إثارة من العري الطبيعي»(8) فلذة النص هي شعلة تتقد في جسد الأنثى تجسّده عبر الكتابة حين تنفلت الكلمة من مدلولها المتعارف عليه لتعانق عشقها للفعل الشعري الذي يحوّل الدوال إلى

مدلولات واسعة الإيحاء حيث تكسر المرأة المبدعة ثوابت الضوابط الوضعية للكلمة وتجعلها تسبح بالاحتمال والتعدّد.

وإذا ما بحثنا عن علاقة المرأة بالكتابة وتفاعلها مع الحكاية حتى تلد رواية فور كتابتها.

- المرأة تحبل بالحكاية تحتضنها تحملها في أحشائها مضغة فعلقة حتى تكتمل وتنضج لتلد رواية عبر الكتابة.... الحكاية كما هو معروف عند الباحثين والنقاد تسير وفق خطّ تتابعي مستقيم بينما الرواية تتلاعب بالزمان والمكان ، وفي العادة تبدأ من حيث انتهت الحكاية وهنا يحدث التماسك النصّي على مستوى السيّاق بين اللحظة الآنية وقت كتابة الرواية وبين الماضي ماضي الحكاية.

إحكام السيطرة على هذه العلاقة يمثّل عاملا تقنيا بنائيا في نجاح الرواية أو فشلها.

- هذا ما نحاول البحث عنه في مجال الرواية النسوية التي تحبّذ الحكايات المتناسلة من بعضها البعض و تجتمع في بؤرة مركزية تمثل مدار الرواية.

- المرأة حين تمتزج بالكتابة تتفاعل معها جسدا وروحاً ودماً، وتعني بالضرورة إفراغ الجسد ظاهراً وباطناً على الورق.

وإذا كانت المرأة تعتني بجسدها، فهي أيضاً تعتني بتشكيل نصّها الإبداعي.

يحضرني هنا مقطع سردي لكاتبة روائية مغربية تسمى «زهور كرام» تحكي عن تفاعلها ومخاضها مع الكتابة تقول فيه:

.... أخرجت أوراقاً بيضاء من درج المكتب، وهممت بالكتابة، تركت نفسي مسترسلة مع الورق... لم أرفع عيني لم أنتبه إلى زملائي الذين يدخلون ويخرجون دون أن أردّ عليهم التحيّة، منكبّة أنا في التهام الحروف، أجمعها أرتّبها... أشكّلها جملاً صارخة... بي رغبة للإفراغ.... كأنّي أحمل أثقالاً... كأنّي أرفع أحجاراً.... كأنّي أتطهّر... أكتب ثم أكتب... عيني على يدي... يدي على الورق... والورق تحتلّه جمل أراها تشعّ... تبتسم... تحكي.... هم يدخلون ويخرجون وأنا منتشرة بين الحروف أعانقها... أيعقل أن يلد العشق كل هذه القوة...(9).

الكتابة عند المرأة المبدعة تمثّل رغبة جامحة في إفراغ المكبوت أو المسكوت عنه.

الكتابة جهد ومشقّة وألم كما هي مخاض وولادة إن لم نقل تفاعلاً ومضاجعة مع النص المكتوب إلى درجة الذوبان والانصهار.

فالنص النسوي كما يلاحظ مشحون بطاقة توتر عالية فيه خرق وتجاوز و انزياح لكثير من الرموز المستمدّة من الجسد.

هذا الجسد الذي ينفث بركانه و صواعقه وزلزاله على الورق فور الكتابة فتخرج جملاً

سردية تحمل من العلامات والدلالات والرموز الشيء الكثير.

وقد يتلاشى هذا الجسد عبر الكتابة ذرّات صغيرة مجزّأة يستطيع القارئ الحاذق لملمته وإخراجه من تحت الرّماد شهابا مشتعلاً.

- نص المرأة كسّر جدار الصّمت بكلّ تأكيد و أثبت وجوده و فاعليته كطاقة مغيّبة ظهرت لتقف في وجه الهيمنة الذكورية ، بل جاءت لتحرير الذكورة من العوائق التي كبّلتها وكبّلته لا على أساس التجاوز والاختّراق بل التّعاون والتّفاهم والتنّوع والتكامل.

- صوت المرأة من خلال الرواية النسوية تمكّن من مساءلة العوالم الدفينة وتعريتها ومحاورتها وتجاوزها بلغة إبداعية طافحة بالشعرية وصلت إلى المناطق الغامضة و المظلمة في الذات الإنسانية عن طريق الحفر والنبش المستمر لاستخراج مكنون النفس حيث تنفجر طاقة الذات الداخلية مشعّة معرّية وفاضحة لكل الزيف الخارجي .

- ما يلفت الانتباه في الكتابة النسوية هو تلك المحافل السردية المختلفة حكائياً والمؤتلفة دلالياً حيث نجد حكاية مركزية. تمثل بؤرة الروايات تتناسل منها حكايات فرعية أخرى تصبّ في مجرى واحد. وهذا ما يساهم في بناء الرواية على الصعيد الدلالي المشترك حيث تتداعى إلى المخيّلة عوالم قص متنوّعة بتنّوع الشخوص والأزمنة والأمكنة بدون أن تخرج عن مدار الرواية رغم تنوع التيمات والمتون الحكائية التي تجد مرتعاً خصباً في هذا التنوّع الذي يكسبها كثافة وقوّة ورمزيّة مستمدّة من وحي الأنوثة في نحتها وصياغتها للعلامات النصيّة التي تضخّ الدم حاراً في أوردة الرواية وتجعلها حقيقة متميّزة ومختلفة.

- صياغة المشهد الروائي عند المرأة المبدعة يخضع لخصوصيتها النسوية و تكوينها البيولوجي المختلف حيث يغلب دفق الأحاسيس والمشاعر فتوظّف اللمس والشمّ والنّظر والإحساس والحلم في عالمها المتخيّل فنجد المرأة تعطي جل عنايتها السردية للتفاصيل الصغرى والجزئيات المهمّشة وتقترب من البوح والنجوى في تجديدها وتوليدها للأساليب والأنساق وفق لغة دافئة وموحية كما نجد سرد المرأة يسترّق العين والسمّع والحس لما يصدر من الجسد والوجدان وما هو مخزّن في الذاكرة واللاوعي فاتحة المجال للتخيّل والتأمّل والقول أداتها في ذلك الكلمة الرائعة و البسيطة والمبدعة كاشفة عن تضاريس وخبايا اللغة القريبة من تضاريس جسدها وجغرافيته، ومن هنا تتجسّد بلاغة القصّ كمؤشّر يلخّص تجربة المرأة مع السرد.

مرونة المرأة مع السرد يذهب بها صوب الاسترسال والكثافة الشعرية أحياناً حين تستسلم لغواية اللغة وسحرها فتنحت نصاً

قريباً من ذاتها ومن جسدها فنص المرأة يترك بصمته ووشمه على جسد الكتابة والقول ويضيف نكهة جديدة نلمس فيها رائحة الأنثى وجاذبيتها ومجال اهتمامها لا نجدها في الرواية الذكورية بدون شك.

- من خلال بناء الرواية ومعماريتها نلمس عمق الداخل مع التصعيد الأفقي الذي يجنح باتجاه الذاتية والعاطفية والخيال، كما نلمس القدرة على ترصّد الجوانب الجوّانبية الملغومة والمتوّترة بين الأنا والآخر، الهي والهو. أنت، أنتِ. كما نجد تيمة النص غارقة في تلك النوابض الخفية، عبر اقتصاد مكثّف للغة، وبرنامج سردي موزّع طولاً وعرضاً، ولغة قصصية مرهفة تحمل الكثير من الحوافز المثيرة و المغرية في تأسيس حبكتها الفنية وإيقاعها السردي.

- البؤرة الساخنة في الرواية النسوية ونواتها الحكائية والدلالية تنزل بثقلها على جسد الرواية مشخّصة دقّات القلب التي تمثّل دقّات الجسد فالنص ماسكة بأعنتّه، ويبقى السرد لأحوال طقس المرأة المبدعة داخلياً، بحيث يستمد المدّ والجزّر والتداخل والتقاطع، تتخلّلها وقفات أو محطّات سردية تسمح بجسّ أصداء الحكاية وشحن تلك العوالم الحكائية التي تؤطّر تلك النصوص.

- «إن عملية الكتابة في حد ذاتها لا تختلف بين الجنسين لكن الموضوعات وزوايا النظر والحساسيات تختلف، لذلك نجد الكتابة لدى الرجل تتأثر بخصوصيات غير خصوصيات المرأة، فإذا كانت الكتابة تتلون وتتأثر بعوامل تكوّن الشخصية الفردية و الجماعية فإن من نتائجها أن تكون كتابة المرأة مختلفة عن كتابة الرجل في هذه التكوينات الخاصة ،و للمرأة زوايا نظرها وموضوعاتها ومواقفها التي اكسبتها إياها تجربتها الفردية....»[10].

لذلك نجد في المتون الحكائية للسرد النسوي محاور مشتركة لا تخرج عن مقاومة التسلّط الاجتماعي والنفسي، وتشكيل النص القريب من روح الحياة الواقعية التي تعيشه المرأة ومحاولة تهشيم الذكورة أو تعريتها وكشف غطاء هيمنتها المتسلّطة، كما نجد أغلب المؤشرات الحكائية للمرأة حول الهوية والخصوصية المحلية، ومحاولة وصف الفضاء الذي يحتوي المرأة بغرفه وجدرانه وأرصفته وهوامشه وهي في كلّ هذا تقرأ تضاريس هويتّها وتبدع في سرد أسرارها حكائياً، وكأن المرأة مطاردة بكائن ما يسكنها منذ الأزل. فلاغرابة أن نجدها منهمكة في البحث عن وعيها الخاص ومواجهة الآخر سبب أزمتها وأزمته انطلاقاً من ثقل العادات والتقاليد والأعراف الاجتماعية التي تمثل عائقاً في طريق المرأة والرجل على السواء، فتحرير المرأة لا يتأتّى إلا من خلال تحرير الرجل الأسير، فتحرير الآخر هو جزء من تحرير الذات، وهذا

ما تطرحه الروائية زهور كرام في روايتها «قلادة قرنفل» حيث نجد الساردة الصحفية ابنة الأخ تعيش في عائلة كثيرة العدد تتحمّل المسؤولية فيها «العمّة» صاحبة الأمر والنهي والتزويج والتطليق وهي الكلّ في الكلّ، فحتى الذكور بما فيهم صالح الابن الأكبر بقي في «جبّة العمّة» لا حول له ولا قوة .

- الساردة في الرواية تعمل على التغيير من خلال التمرّد على سلطة العمّة قصد تحرير «صالح» من أسره و إخراجه من القيود التي كبّلته...[11].

- فتحرير المرأة في هذه الرواية لا يتوفر إلا من خلال تحرير الرجل.

- المرأة المبدعة في عملها الروائي أحسنت قراءة التراث قراءة تثويرية، قائمة على استدعاء الشخصيات لماضيها الأليم، وفق المشهد السردي المحبوك والمؤثّر وفق جاذبيته الأنثى القائمة على الحبّ والعشق حيث تنشط الذاكرة في تشغيل مخزونها اللغوي مفجّرة المكبوت والمسكوت عنه عبر الصعود والنزول في مدارج الخيال والتحرّر من قيود المنطق.

- الخطاب السردي النسوي ساهم بدون شك في إثراء عالم الرواية بشيء من الخصوصية والتميّز الذي جعلنا نقف عند الكثير من الأشياء التقنية في بناء هيكل الرواية ونواتها الحكائية كالعين القصصية، وزاوية الرؤية. والمنظور واختيار المشهد السردي. وكيفية تكسير خطّية السرد واستعمال المنولوج والانفتاح على الداخل، واستعمال الإشارات والعلامات الموّزعة على[12] مدار مساحة السرد، هذه العلامات تأسر و تحرّك شجون الرّغبة في تلك العلاقة القائمة على التجاذب بين ما يبثّه النص من مفردات وبين ما يفتش عنه المتلقّي.

- هنا تتجسّد فاعلية النص برغبة المتلقي، خاصّة حين توفّر للمرأة المبدعة الربط بين الجسد/ النص/ التلقي والمحافظة على تلك المسافة التي تمثل الجسد النصّي وخلاياه بدون إهمال القارىء الضمني أو القارىء المفترض.

- تقنية المسافة هذه استوحتها المرأة المبدعة من جسدها كأنثى، والطرف الآخر المقابل، ثمّ نقلت هذه التجربة من حيّز الجسد إلى النص الذي أصبح امتداداً لجسدها، هنا نلمس تفجير أشياء الجسد كهوية مختلفة لاختراق جدار النص، عن طريق لغة قائمة على الإيحاءات والمجازات والصور مكسّرة نمطية التوصيل المباشر لتحلّ محلّها لغة الاستبطان الذاتي التي تربط بين الجسد والمتخيّل. وأسئلة الجسد و الكتابة الذي يفتح بدوره بناء التأويل عن طريق العلامات السردية التي تساهم في بناء المتخيّل وتربطه بمدلولات موازية تتحكّم في النص وتستدعي التأويل.

- لن أجازف بالمغامرة إن قلت إن الرواية النسوية تتجدّد باستمرار و في كل مرّة تفتح أفقا جديدا للتأمل والتخيّل والقول.
- وإذا كان نص المرأة هو نص جسدها لما هو لصيق بالجسد والذاكرة واللاوعي والوجدان، فإن نص المرأة أيضاً يجيد لملمة الذّيول والهوامش المنسية ويجيد استراق الأذن والعين، وتسقّط الخلجات والتداعيات الدفينة المبطّنة في تلافيف الذاكرة والوجدان.
- وتبقى بلاغة القصّ عند المرأة متمثّلة في البوح و النجوى، وتبقى حركية السرد قائمة على الكلمة الفنية المحبولة بالمعاناة والصدق حيث الكثافة الشعرية والاسترسال الروائي.

الهوامش

(1) ينظر/ زهور كرام/ قلادة قرنفل/ رواية/ مطبعة النجاح الجديدة/ الدار البيضاء/ ط 1، 2004.

(2) أ. سيمة درويش/ مسار التحولات/ قراءة في شعر أدونيس الطبعة الأولى / 92 دار الآداب، ص 273.

(3) د. زهور كرام/ السرد النسائي العربي/ مقاربة في المفهوم والخطاب/ الدار البيضاء/ الطبعة 1 2004/1424 ص 180.

(4) د/ حسين مناصرة/ المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية/ الطبعة الأولى 2002، المؤسسة العربية للدارسات والنشر/ بيروت لبنان/ ص 406.

(5) فضيلة فاروق/ تاء الخجل ط 1، 2003، رياض إدريس، بيروت ص 1.

(6) ينظر «حسن العباس» الحرف العربي والشخصية العربية/ دار أسامة دمشق، ط 15/ 1992 ص 135-341.

(7) صلاح صالح/ سرد الآخر/ الأنا والآخر عبر اللغة السردية/ ط 1، 203 الدار البيضاء المغرب/ بيروت لبنان، ص 161.

(8) صلاح صالح / سرد الآخر/ الأنا والآخر عبر اللغة السردية، ص 161.

(9) «زهور كرام» رواية قرنفل / ص 96.

(10) محمد معتصم / المرأة والسرد/ مطبعة النجاح الجديدة / الدار البيضاء ط 1/ 2004، ص 131.

(11) ينظر «زهور كرام»/ قلادة قرنفل/..

* * *

سيرة فذة بثلاثة أبعاد متشابكة

كنعان الفهد

حاولت تقسيم سيرة حياة عبدالرحمن منيف، إلى ثلاثة أقسام: السيرة الحياتية - السيرة النضالية - السيرة الإبداعية. لأسهل على القارئ والباحث تتبع حياة وأعمال هذا الإنسان المبدع. فوجدت أن الأمر صعب، بسبب تشابك سيرته الشخصية مع إبداعاته المتنوعة، ثم تشابك هذه الإبداعات مع بعضها البعض. فهو ليس روائياً مستسلماً للواقع حسبه الكتابة فقط. بل كان مناضلاً حاول تغيير الواقع ثم عن طريق فضح هذا الواقع برواياته. كما أنه ليس روائياً فعل كل هذا وحسب، بل ألف كتباً في الثقافة والنقد الأدبي والفكر السياسي.

إذن: فهو الإنسان والروائي والكاتب والمفكر السياسي والفنان والمناضل، في آن معاً. حتى أن انتماءه إلى وطن أو جنسية موضع إشكال. فهو: سعودي وأردني وعراقي وسوري. منيف هو كل هذه الجنسيات معاً: والده من المملكة العربية السعودية هاجر إلى الأردن. وفي هذا البلد ولد عبدالرحمن وترعرع حتى نال شهادة الدراسة الثانوية، فذهب إلى العراق بلد أمه، فدرس في جامعة بغداد، ثم سافر إلى براغ من أجل الدراسة. وبعد أن حاز على شهادة تخصص في النفط عاد إلى العراق. أتى إلى دمشق ليعمل في وزارة النفط، وتزوج من امرأة سورية، وأقام في دمشق حتى آخر أيام حياته.

لم يكن عربياً في رواياته فقط، لكنه كان العربي بدمه، وميلاه، ونشأته، ودراسته، وثقافته، ومجالات عمله. لكنه لم يحظ باهتمام رسمي يرقى على مكانته الأدبية والفكرية.

السيرة الحياتية

ولد عبدالرحمن منيف في عمان 1933، لأب من قبائل نجد وأم عراقية. كان والده يرحل في طلب الرزق من نجد إلى بلاد الشام، ويقيم فترات، تطول أو تقصر، في دمشق وعمّان والبصرة وبغداد. جنسيته سعودية، وقد توفي أبوه وهو في الخامسة من عمره، فعاش في كنف رجل آخر قاس متجبّر.

وبسبب أفكاره ونشاطاته وبعد توقيع «حلف بغداد» – عام 1955 – طردته حكومة نوري السعيد، مع عدد كبير من الطلاب العرب التي وقعت حلف بغداد عام 1955، فذهب إلى القاهرة 1958، في عام الوحدة بين سوريا ومصر، ليقترب من مركز صنع القرار الذي كان يعبر عن أمانيه في الوحدة العربية.

لكنه سرعان ما غادر القاهرة بعد سقوط مشروع الوحدة بين البلدين، إلى يوغوسلافيا حيث تابع الدراسة في جامعة بلغراد. أنهى دراسته عام 1961، وحاز دكتوراه في العلوم الاقتصادية، متخصصاً في اقتصادات النفط.

غادر يوغوسلافيا إلى بيروت، ومكث فيها متفرغاً للعمل الحزبي والسياسي. ثم حل في دمشق عام 1964، وتزوج من السيدة سعاد القوادري السورية الدمشقية عام 1968، وأنجبا أربعة أبناء «عزة، هاني، ليلى، وياسر».

ظل في سوريا حتى عام 1973، يعمل في مجال النفط في الشركة السورية للنفط معاوناً لمدير النفط في سورية، ثم مديراً لتسويقه، ثم غادرها إلى لبنان، حيث عمل في مجلة البلاغ ومحرراً في مجلة الهدف في بيروت. وبدأ بكتابة (الأشجار واغتيال مرزوق).

عاد عام 1975 إلى العراق، وعمل مستشاراً اقتصادياً، وتولى تحرير مجلة «النفط والتنمية»، وظل هناك حتى العام 1981.

لقد زار (منيف) معظم البلدان العربية، وعاش في عدة أقطار منها، في فترة كانت فيها المنطقة بأكملها تشتعل بالتغييرات والانقلابات ومن المحيط إلى الخليج، وكانت الأماكن ساحات حرب مفتوحة، بين الأنظمة القديمة والاستعمار من جهة، وبين الحكومات الثورية والتنظيمات السرية والعلنية من جهة ثانية.

كما زار عدد من البلدان الأوروبية، وأمريكا، واليابان، وكندا، وأقام في باريس منذ السنة 1981، حيث تفرغ نهائياً لكتابة الرواية.

ثم عاد ليستقر في دمشق منذ عام 1986، وأقام حتى وفاته، يوم الجمعة الموافق 23-1-2004 عن 71 عاماً إثر نوبة قلبية بعد صراع طويل مع المرض، وكان يعاني أيضاً من قصور كلوي مزمن.

لم يكن عبدالرحمن منيف كثير الظهور في المحافل العامة، فقد حافظ على مسافة متوسطة ما بين الظهور والانزواء. يحكي فاروق عبدالقادر – الناقد المصري – عن جولات منيف في القاهرة.. كان بسيطاً وفي المطعم كان يقطع لحم الموزة ويقلبها على الأرز.. (في مائدة بدوية عادية..).

ويقول عنه الروائي المصري جمال الغيطاني: كان يكفي أن تقرأ مقالاً له، أو تقرأ توقيعه على بيان أو تسمع بموقف اتخذه، لكي تصدقه على الفور وتتأثر به. حافظ منيف على نقاء المثقف العربي في زمن شهدنا فيه الأعاجيب، وحافظ على ثوابت أساسية وقناعات لم تتبدل ليس من منطلق الجمود، ولكن من منطلق تعبيرها عن موقف إنساني وقومي عميق.

السيرة النضالية

يمكن أن يُؤرخ لبدايات السيرة السياسية لعبدالرحمن منيف، بانضمامه إلى حزب البعث في منتصف الخمسينات في بغداد. وبتأثير أفكار الحزب الثورية آنذاك، وبالأفكار الثورية والقومية التي انتشرت في تلك الفترة، التي كانت تلهم عقول كثير من شباب تلك الأيام. شارك عبدالرحمن في الاحتجاج على حلف بغداد، فطردته حكومة نوري السعيد من العراق مع عدد من الشبان العرب الذين شاركوا إخوانهم العراقيين بفضح أهداف الحلف الاستعمارية.

وارتقى عبر منظمات الحزب، حتى أن أصبح عضواً في القيادة القومية للحزب، فعمل مع التيار الذي يدفع الحزب باتجاه اليسار، في مواجهة تيار تقليدي يميل إلى المحافظة.

انفصل عن الحزب عقب مؤتمر حمص عام 1962، بسبب موقف الحزب من مسألتي الوحدة مع مصر والانفصال عنها، الذي أحبط أفكاره الثورية، ولأنه كان متمرداً على فكرة الانضواء تحت جناح الحاكم.

آنذاك في حقبة الستينيات التي تسمى حقبة الازدهار القومي، اكتشف أن قناعاته السياسية في جهة، ومعطيات الواقع في جهة أخرى، فأحس بانكسار أحلامه، وبعد مراجعة شاملة للتجربة بأكملها، وجد نفسه روائياً.

ويقول موضحاً موقفه: «طويت مرحلة أخرى من حياتي، وقلت لنفسي بنوع من العزاء: لقد استهلكتني الصحافة، واستنفدت الكثير من الأفكار التي كنت أتغنى بها. والآن يجب أن أتوجه إلى عالمي الحقيقي، إلى الرواية، لكي أتابع فيها كل ما يسكنني من الأحلام والطموحات، واليقينيات والشكوك، وشهوات الحاضر والمستقبل كلها».

ولقد أعلن في أوائل أعماله الروائية – لاسيما – في رواية «شرق المتوسط» عن

السواد»، أرض العطاء والربيع والخضرة التي امتلكها الطامعون من الحكام والعسكر.

وفي ترحاله المتعدد، وقف عبدالرحمن منيف المثقف، داخل الزمن العربي وخارجه في آن. وتزاحمت أمام عينيه هموم كثيرة، وهو ينظر في دول يحكمها الاستبداد، ولا يفرّق بينها القمع. ومجتمعات فقدت حداثتها المأمولة، وضاعت في غياهب الماضي ورموزه، فحل الركود المعرفي محل الخلق والتشييد. واصطدم بسؤال الحرية والخلاص من الاستبداد، فحاول إيجاد معاد للسياسي، مشيّداً الروائي مقالماً للأسئلة، أسئلة المجتمع الذي انحاز إليه، في «شرق المتوسط» و«أرض السواد» و«مدن الملح»، و«سباق المسافات الطويلة»، و«النهايات» وغيرها. وقدم خلال مجمل رواياته خلاصة مكثفة لخبراته الحياتية كمثقف مغترب، ومنفي، يمتلك ذاتاً واعية سياسياً بمصاب ومحنة الإنسان العربي.

السيرة الإبداعية

يعتبر النقاد عبدالرحمن منيف، من الروائيين الذين جاءوا إلي الرواية من باب السياسة، مثل الروائيين الأردنيين غالب هلسا ومؤنس الرزاز، وهو باب فريد في الرواية العربية والرواية العالمية.

هذا الصنف من الرواية يتطلب من الروائي: أن يكون على علم بالبيئة أو البلد الذي يكتب عنه، وبأحواله السياسية والاقتصادية والاجتماعية، التي تؤثر على هذا الواقع.

لقد أهلته تجربته السياسية والنضالية التي خاضها، لأن يكون الروائي الذي يدخل معترك الرواية وهو مؤدلج أدلجة مسبقة، ليعبر عن أيديولوجيته من خلال الفن الروائي.

لقد آمن هو وهلسا والرزاز: بأن الفن الروائي أكثر رحابة من أي فن من فنون القول الأخرى، للتعبير عن الواقع المعاش، والكشف عن معاناة الناس من الفقر والطغيان والواقع السياسي الديكتاتوري والفاسد.

كما أن ما تطرحه الخطابات السياسية في الرواية، لا يقال في الدراسة أو المقالة أو الخطبة، أو أي فن آخر من فنون القول. لذلك عمل على أن تفتح رواياته عالم الملاحم السياسية.

لهذا السبب كانت روايات عبدالرحمن منيف في آخر الثمانينات حدثاً أدبياً، أقرب إلى الموضة، إذ كان جمهور الأدب آنذاك مسحوراً بفكرة الكشف السياسي، ومعجباً بالجرأة والفضح. فقد اتصلت جميع روايات منيف بأنها ذات إسقاطات سياسية مختلفة، يختلط فيها الماضي بالحاضر، والحاضر بالمستقبل، أو تختلط فيها الأزمنة الثلاث مع بعضها بعضاً، كما أنه جعل من نصه الروائي شهادات على مرحلة من التغيرات سياسية والاجتماعية الشاملة والعميقة.

ولذات السبب كانت أبرز المجازات عبدالرحمن منيف، أنه انتقل بالرواية العربية إلى أفق جديد، متحرراً من سطوة الرواد المصريين، بانفتاحه على الحركة السياسية القومية، وبطرحه لأمل بالحرية وحقوق الإنسان.

لكن اهتمامه بالشأن السياسي في رواياته، لم يشغله عن الاهتمام بالصنعة الفنية في تلك الروايات. كانت الرواية العربية آنذاك، في خضم الصراع بين التقليد – الكلاسيك – والحداثة. ومع أن منيف اتبع تقاليد المدرسة الأولى، فقد كان رهانه على المدرسة الثانية، وعلى سبيل المثال: تبين كلٌ من شرق المتوسط، والآن.. وهنا، هذه النقلة النوعية في مسار الرواية العربية. ثم جاءت مدن الملح، وبعدها أرض السواد، لتؤسسا وعياً جديداً، عن واقع حياة الخليج العربي والعراق.

ولم تقتصر اهتمامات منيف على الرواية، فهو من المساهمين البارزين في الكتابة عن هموم النقد العربي والمواطن العربي، في مجلات عربية مختلفة، لاسيما مجلة «قضايا وشهادات» الفصلية.

ثم وسع أفكاره التي كان يعبر عنها في المجلات، في كتب أصدرها، كان من أهمها في مجالات النقد العربي: «الكاتب والمنفى»،، كما كتب في السياسة والاقتصاد من كتبه: تأميم البترول العربي – بيروت – 1976، والديمقراطية أولاً... الديمقراطية دائماً 1991، فأبدع عندما كتب عن الديمقراطية، لأن كتابته عنها أتت عطاءات إنسان شحنته الحياة السياسية والإنسانية بفكر خلاق، فأبدع أدباً سياسياً متميزاً.

حاز الأديب على جائزة سلطان بن العويس الثقافية للرواية سنة 1989، كما مُنح جائزة الإبداع الروائي من القاهرة في أول تأسيسها عام 1998.

اختارته اللجنة لجائزتها من بين أسماء لامعة في الرواية العربية، كان بينهم في حينه الروائيون: المصري جمال الغيطاني، واللبناني إلياس خوري، والليبي إبراهيم الكوني، وذلك لقيمة هذه الرواية، وانسجام كاتبها في مواقفه العامة والإبداعية مع عمله الروائي.

ونشرت مجلة (الجديد في عالم الكتب والمكتبات): حواراً خاصاً حول أدبه في عددها الثاني عشر 1996.

كما نشرت كثير من الدراسات التي تناولت أدب هذه الكتب، في كتب أو دوريات، وأجرت معه عدة صحف ومجلات مقابلات وحوارات كثيرة.

وحظي أدب هذا الكاتب برسالتين علميتين، أولاهما قدمت بدمشق، وهي رسالة ماجستير بعنوان: عالم عبدالرحمن منيف الروائي، لصبحي الطعان، وقد طبعت مع تقديم من الأستاذ الدكتور نعيم اليافي المشرف عليها، بدار كنعان عام 1995.

أما الرسالة الثانية، فقد قدمها عبدالحميد المحادين بعنوان: التقنيات السردية في روايات عبدالرحمن منيف، وقد نوقشت في جامعة البحرين عام 1997.

* * *

إطلالة على كتابات المرأة الكويتية

سمير أحمد الشريف

* لعبة خدوجة / قصة: ليلى العثمان

الكتابة هذا الشقاء اللذيذ الذي تستهويه أرواحنا وتستلذ به جراحاتها، قادتنا لنقف مع كاتبة تنوء بوعي ناقد، يشرح حالة الإقصاء والتهميش الذي تحياه الأنثى........

منذ مدة وأنا أتابع إبداع القاصة «ليلى العثمان» - القلم الذي يجترح الوعي ويكتب بنبض الروح مفارقات زماننا العربي منعكساً على سلوكيات الأفراد في مجتمعاتنا جميعاً...

«ليلى العثمان» عندما تكتب، تمسك باللحظة المأزومة في مقطع من حياة فرد أو موقف يحياه..

استوقفتني قصتها القصيرة «لعبة خدوجة» وأدركت عمق التجربة التي تنحت الكاتبة منها، وإخلاصها لإبداعها الذي يتطور مع كل نص جديد، حيث الدقة في التعبير والتكثيف الموظف واللفظ المعبّر الموحي....

«لعبة خدوجة»، ومنذ لفظتها الأولى، يخز وجعها قلوبنا التي تدق انتظاراً لما سيؤول إليه الحال مع البطلة التي اختصرت قصص وحيوات قطاعات كثيرة من النساء وتفضح من خلالها فظاعة الجريمة ومستوى التدني الذي وصلته المرأة التي لا تجد حصناً تأوي إليه، ولا قلباً ينفتح لنبضها وأحاسيسها..... إنها لائحة اعتراض أمام قمع الأنثى

وانتصاراً للقيم الجميلة التي لا تجد أمام آهات أصحابها غير الصد، فتلجأ للحيلة التي تزنرها الغام ومخاطر وأهوال، ولكن ما العمل وفيوضات الحب لا تجد لها مستقراً؟؟

نفذت «خدوجة» ما خططت له ورقص قلبها فرحاً لنجاح خطتها فماذا تفعل أمام عذاب الضمير الذي غاب عن المجتمع الذي لم يرحم «خدوجة» ومثيلاتها؟ وعن «نايف» الذي لم يكن شهماً أمام تهالك «خدوجة» في حبه وهو يمارس عليها لذة الصد والقمع والتجاهل؟

«خدوجة» أحبت «نايفاً» الذي أعماه الكبر وركب رأسه ولاقى محبوبته بالتطنيش والإهمال، وما وجدت المسكينة غير الحيلة!!

تزوجت من أخيه العجوز القاطن في بيت «نايف»، قرباً واستئناثاً بلفح رائحته واكتحالاً بمرأى شخصه.. قبلت راضية بالزواج من أخيه العجوز، مضحية بكل غالٍ من أجل البقاء قرب «نايف»...

صبرت على عجز الكبير، متحملة شخيره الموصول، موتاً بين أحضانه، زهرة تتقصف، لا تجد من يشم رائحتها، غير مفكرة بمال ولا بجاه، لتظل فقط قريبة ممن مارس الصدود عليها بعنف وتعلقت به أكثر..!! هل هو محض الحب، أم الكبرياء الجريحة أم الحالة مرض نفسي يدفعنا للتعلق بمن يرفضوننا ويوصلنا إلى حافة الانتقام!!؟

حاصرها احتقاره ليل نهار، وظلت تتقلب على نيران عذابها وإصرارها وتحديها..... ما الذي جذبها في «نايف»!! طوله الفارع؟ سمرته اللامعة، أم عينيه الوهاجتين؟؟

يقطف العجوز على استحياء من ثمارها الشهية التي تنام، وجسدها عصفور مبلل بالجوع والحقد والحرمان......

وبدأت سورة الحلم تداعب «خدوجة» لحظة أن دق المرض أبواب شيخوخة الزوج، يصحو الأمل وتبرعم معه أغصان الخوف...... الأمل في بقائها في البيت إذا ما رحل العجوز ونجحت الخطة.. والخوف من فشلها وطردها إذا ما فشلت.... ولاح في شريط الذكرى «سعيد»، الخادم والعبد، الذي كان الحل المنتظر......

تسللت إليه، مطمئنة لموافقته، وقد كان من قبل يغرس سهام نظراته في تضاريس جسمها..... واستلقت طلباً لنطفة يزرعها في أحشائها، تنمو لتمتد جذور «خدوجة» في أرض البيت قرباً من «نايف».....

بين رعشات اللذة، والأمل الذي تحقق بلا تعب، وإيقاع ضربات قلبه الذي دق الخوف طبوله في أنحائه، وافق «سعيد».... تلاشت رعشات الخوف بعد أن أطفأ جمار شبقه وفاحت من جسد «خدوجة» رائحة طلع شهية، مضحية بكل ما يمكن أن تؤول إليه الأيام، راضية عن طيب خاطر، أملاً في غدٍ بات قريباً،

متحملة رائحة العبد النتنة، مستكينة لنظراته الجائعة لليلة أخرى..

ونطقت بالموافقة... على الوعد اللئيم، سامحة لعنكبوت النوايا أن ينسج خيوطه بإحكام انتظاراً لتكوّن الولد....

زفت الخبر إلى العجوز الذي صدّق عجزه وأطلق روحه مع شهقة الفرح..... تلألأ في فؤادها الأمل وتصنعت الحزن مجاراة للزمن الخؤون... نظرت باتجاه حبيب القلب الذي أخذته العزة بالرجولة ورد عليها، إثر صراخها أن الطفل سيولد يتيماً ويعيش يتيماً.

– له عم يحميه ويربيه...

وبرعت آمال الفوز بقلب «نايف» من جديد.!! سيصبح الوليد وتداً يربط خيمتها الواسعة في فناء البيت، وزهرة متفتحة في حياة «نايف».... لكن!! إن كانت الآمال قد استراحت، فالضمير لا يستريح... ها هو يعود نابضاً، بين الجوانح، مقرّعاً ضاجًا بالخطيئة، كلما تقارب الخادم من «نايف» وتهامساً.....

انتهت عدة «خدوجة»... وعُقد القران وتغيرت بها الأحوال، وتذوقت أو كادت رحيق حلاوة الصبر والوصول...... أصبحت لياليها أحلاماً مرعبة، ولم تعد تنام على فراش من هناء... أرهق الذنب روحها، ولازالت رياح الضمير تصفر في صدرها المتعب، مطالبة وملحة بالاعتراف لتمسي وتصبح تتقلب على نيران من قلق.... ودنت ساعة الحساب بين يديّ القابلة.... الطفل ينتظر أن تُفتح له كُوّة في جدار الحياة وهي تتمنى لو لم يُخلق ولم يُلجئها لمثل هذا المخاض النفسي، الروحي الشديد.....

يشتد زحير الولادة ورياح القلق تدفع بها إلى آفاق بعيدة... و... تنزلق الكتلة الناعمة، يختلط صراخها بصوت القابلة التي أعلنت بكل الاستنكار والدهشة أن المولود، «عبد»........

أيُّ نهاية، وأي اعتراض على ما آلت إليه أحوال النساء!! وما هي المواضعات التي أوصلت الحال بمجتمعنا إلى هذا الدرك وهذه السقطات غير الإنسانية؟؟؟

قصة ليلى العثمان، محبوكة بإحكام، لا ترهل يكتنف متنها، لعب ضمير المتكلم فيها دوراً إيصالياً كاشفاً لجوانية الساردة التي تقمصت شخصية البطلة، بلا حشو أو هذر زائد، وبعبارات تتزاحم في خدمة غرض القصة الأسمى، بتعابير دالة، غاضبة.

هذه القصة نص مفتوح على أسئلة متناسلة جارحة، لامرأة تحمل جرحها السري النازف لتشكل صيحة، من أجل استرداد حقها المسلوب...... نص يتوقد بالاشتعال، مجبول بوجدان منفعل بالواقع عبر توترات نفسية، أوصلت المتلقي للنفاذ إلى جوهر الواقع...

نص ماتع، مؤثر، يضج بالخصوبة وخضاب الحياة.. ينوس بخطاب تحريضي على

تفعيل روح النص، ضمن فضاءات نفسية حارقة....

القصة بمجملها، تعرية وفضح لكل المسكوت عنه، وهي رسالة تضع صورتنا المهترئة مكبّرة أمام عيوننا... لكن ألا يحق لعلم النفس أن يقول كلمته هنا؟؟ لماذا تصر «خدوجة» على المجازفة والتضحية!! ولماذا تلجأ للأساليب غير القويمة، في سبيل الوصول لهدف بعيد؟؟ ليس من العار أن نضحي إزاء من نحب، ولا أن نقدم أرواحنا لهم إذا ما احتاج الأمر، لكن، ما معنى التضحية والمجازفة أمام من لا يهتم بك ويحتقرك؟؟؟ هل الأمر طبيعي هنا؟؟ أم أن المسألة تعدت تخوم القلب وجراحاته إلى مجرد أوهام وأمراض، مازلنا نعتقد أنها حباً، واختلطت في وعينا ولاوعينا، وانجررنا خلفها، ظانين أننا بذلك، نخدم الحب ونقدم له القرابين طواعية، نيلاً لرضاه؟؟ أم أن ذلك محض انتقام من الواقع ورفض له؟؟

* المرأة في أدب منى الشافعي:

هل نوافق ما ذهب إليه علم النفس، أن الأدب وسيلة لتحقيق رغبات أحبطها الواقع؟

وهل الإبداع مرآة تمكننا من سبر نفسية المبدع؟

هل علينا أن نغرف من تجاربنا حتى ننجح، انطلاقاً من عبارة: إن الواقع الأكثر حقيقة هو ما يتجذر في دواخلنا؟

مع نصوص «منى الشافعي»، نقف إزاء شخصيات تعبر بصدق عن اشتعالاتها ودفء بوحها، باختزال متقن لأوجاعنا.

بضمير الأنا – هذا العذب الذي يبرعم فينا حميمية، لها مذاق الوجد، ويقربنا من نبض السارد ويدفعنا للإحساس بالتلاحم بين الكاتب وبطله، ويضطر ظنوننا أن ترحل بعيداً، متخيلين البوح مرتداً عن تجارب محض شخصية.....

في هذه النصوص، مست الكاتبة كل ما هو جوهري في أعماقنا، وجعلتنا نعايش خصوصية التجربة من خلال أحلام اليقظة التي انعجنت بها....

الحب، القيمة التي فردت أجنحتها على فضاءات النصوص، هذا الغامض الشرس، الذي يلفحنا بلا استئذان، يأتي عابثاً ويغادرنا بلا وداع، يتركنا نهباً لآلام ودوامات واحتراقات كبرى.

في هذه النصوص، نطل على تلافيف الوعي، نصافح، ونستجلي مخزون الذاكرة ببوح مخاضات إنسانية، تهرب منها بطلات القصص، عذاب، لا يمكنك من إمساك الحد الفاصل بين الكتابة والحياة.....

تتسلل إلينا مفردات «منى الشافعي» وعباراتها المكثفة القصيرة المعبّرة، من بين الوعي اللاوعي والذاكرة... تهرب بنا إلى بوحها، تاركة ضمير المتكلم يبسط لنا اعترافات بطلاتها بصدق وتوحد وعفوية وكشف مواجع،

ينبش ذاكرتنا، ويشركنا لنتواصل مع فضاءاتها.....

بلغة سهلة محكمة، تغوص أعماق شخصياتها، تنفذ إلى جواهر مكنوناتهم، إلى تلك التفاصيل الصغيرة في حيواتهم وأشيائهم المهملة، فلا نجد مسافة بينها وبين أشخاصها، بتلاحم بين السرد والحوار وتوظيف متناغم لتقنيات القص، البعيد عن الذهنية والتجريد، تشخّص دقائق المشاعر وأغوار الحالة النفسية وعنف صراعاتها، كاشفة تداخل الحرمان بالاستلاب.

«أشياء غريبة تحدث»، القصة التي أعطت المجموعة اسمها، وأبرزت الكاتبة مقاطع منها على غلاف المجموعة الخارجي، رحلة في أعماق امرأة تعيش وجد الحب حلماً، واللهفة على امتلاك أدواته بحثاً ومعاناة، أوصلتها درجة الانفصام، جنباً إلى جنب مع الرجل الذي يمنحها الثقة بنفسها، ويقدر كينونتها، ويأخذ بيدها، وتهرب به ومعه إلى آفاق حلمية متنائية، تنضح سعادة وزهواً وأملاً، في مستقبل باسم، ومشروعات لا يحدها خيال........

هذه الأنثى، تعيش الحلم كابوساً، يختلط عليها، رغم مرورها بتجارب وجدانية/ حلمية/ لاواعية كثيرة، أشركت معها بائع الآيس كريم، وموج البحر، وغروب الشمس، وألوان الشفق، والشارع، والكاميرا، وجميعها موحيات، تتكئ عليها الأنثى، تأكيداً لذاتها من أنها تعيش الحلم، حقيقة، غير بعيد التحقق، فتصحو على كابوس أشد فظاعة: إنها وحيدة... لا أثر لكل الصور الجميلة في واقعها.......

تصحو وتترك لنا المشهد مفتوحاً على نهايات لا تقولها الكلمات، بل يترجمها الجرح البشري الذي طعن بالخذلان والصد والإهمال والزيف..

«أشياء غريبة تحدث»، تحكي قصة خذلان المرأة أمام الرجل، الذي مارس الخداع زمناً، وارتضى لنفسه أن ينسحب من المشهد وهو ينظر نزف الجرح، دون أن يقدم حلاً، مكتفياً بمقولة، لا تعيد كرامة، ولا تبني ما انهدم داخل الأنثى، رغم مكابرتها التي تحول دون إعلان انهيارها الجسدي، يهيؤها لقراره غير المسؤول.....».

تذكري دائماً أن هناك أشياء غريبة تحدث..»............

انسحبوا جميعاً من مسرح أحلامها وتركوها نهباً للهواجس والكوابيس، سواء ذلك الذي لبس قناع الشهامة وتبرع لوالدها بدمه وقدّم المساعدة لإصلاح عطل السيارة، أم الذي وقف بجانبها حتى أصبحت محامية يشار لها...........

هم نسخة واحدة، بلقطات مختلفة الزوايا ويصدرون عن منهج واحد: القسوة.. القسوة.. القسوة، ولا شيء غيرها!!!!!

بتلقائية ليس فيها ما عهدناه في كتابات المرأة من إدانة صارخة، وندب مولول، وجلد للرجل، تطرح «منى الشافعي» حالاتها بهدوء معجون بالصبر ومصبوغ بالهمس المجروح. مكتفية بطرح الحالة، بكل وجدتها ورتوشها وانكساراتها، لتظل بطلاتها جميعاً، يجرحهن الفراق والإهمال والتجاوز والهجر.....

«في عيوننا يختبئ الضباب»، قصة من أحب بإخلاص لكن الحبيب غادرها جرياً وراء طموحه، فتزوج من ابنة رئيس مجلس إدارة الشركة التي يعمل فيها، وعند لحظة المكاشفة، رد ببرود:

- أنتِ دائماً حالمة، متى تصبحين واقعية حتى تعرفي الحياة ولو ليوم؟

أمام هذا الفقد، تهرب للماضي وينفتح الوعي والذاكرة على عالم نقي بريء، الذي رصدت من خلاله الأحلام التي كبرت لم يلوث بعد، - عالم الطفولة والمدن التي امتدت، والناس الذين تغيّروا، وتنكروا لأبسط شروط وجودهم رغم الوجع الذي ينهش روحها، والأحاسيس المختلطة التي ولم تزل تتضارب في وجدانها - ينبض قلبها بحبه... يا إلهي... لماذا نحب من لا يحبوننا... ومن يهربون منا... ونتمسك بهم في اليقظة والحلم، رغم الإساءات التي سببوها لنا؟؟

«آخر المساءات»، حكاية الخادمة، صغيرة السن، تصحو على لهاث سيدها، محتاجاً لأنبوبة الأكسجين، تحاول تقديم العون والدواء.. لكنها تتراجع، بسبب الماضي الذي انفتح على وعيها، وصرخ بها، وذكّرها بالظلم الذي نالها منه......

كرّ شريط الذكرى، توقف أمام لقطات مكبّرة...

جثم على جسدها الصغير البريء ذات ليلة خرساء، لم يرحم توسلاتها ودموعها، ورائحة الخمر التي تفوح من فمه.......

عاشت، كسيرة القلب، محتبسة الكلمات، متصدعة القلب، تستر بيدها انتفاخ بطنها، وبالأحرى تتوسله، ويداه تمتدان... تضغطان بطنها المنتفخ...... تصرخ وأصابعه تنغرز في جسدها البض أكثر.. يزداد الضغط ويتجذر الألم ويتمزق اللحم ويندلق الدم، يغطي بياض السرير بلون أحمر..... مازال يقعي ككلب لاهث، يتدلى لسانه، تتحشرج أنفاسه بانتظار أنبوبة الأكسجين...

جحظت عيناه ذاهلة، يتوسل صمتها، لكن قسوة اللحظات التي تجرّعت مرارتها وشلت يدها عن الإمداد للأنبوبة، ربطت قدميها عن الحركة، لتظل ثابتة، مشدوهة ومصدومة بما ترى وما رأت، يتخلل اللقطات المتناوبة، انتظارها المقهور لجسده الضخم، يفترس فتنتها مرة وأخرى....

تنهمر دموعها، تفترش قهرها وتتوسد وحدتها وتغفو على وجه أم مبلل بالدموع

ودعوات أب عاجز، لا يملك لابنته دفعاً، وضحكات إخوة صغار ينتظرون مبلغاً من المال يطفئ فقرهم كل شهر، دون أن يُدركوا كيف... تتنازعها هذه العذابات وتقف مشدوهة، مشدودة إلى ماض لا تستطيع إسقاطه من الذاكرة، ولا إزالته عن مسامات الجسد، تحدّق إلى الضعف البشري، مجسداً في إهاب رجل كان يوماً، رمزاً للقهر والقسوة وغياب الضمير.......

هل تقدم له ما يمنحه الحياة؟ صراع يشتعل في دمها، تتنازعها نوازع الشفقة والحقد والانتقام، وتغرق في لجج من المشاعر المتضاربة....

لم تستطع أن تتخذ خطوة، تحجرت نظراتها ولم تفق إلا على ارتعاش يديها، تسقطان الأنبوبة على رخام الأرضية قبل أن تنفجر......

«متملئ به من جديد» قصة المراهقة التي تزوجت وهي تزف عامها السابع عشر من رجل يزحف فوق الأربعين، أعرته طيبته وإغداقه للحنان والمصاريف بلا حساب، صحت على واقع المأساة، وحيدة، ووجدت نفسها بين جدران سجن أربع......

تكومت الأيام حولها ثقيلة، ودموع الوحدة تغسل مقلتيها، يحاصرها وجع التوحد مع الذكريات وخوف يجتاحها من القادم المجهول....

تقلب سني عمرها الباردة التي ذابت مع «هلال»، بعقمه ورجولته الناقصة وأمراضه المزمنة...

التقاها «مبارك» صدفة في الطائرة، كان لطيفاً، حرارة لذيذة سرت في عروقها الجافة، حرّكت عواطفها....

عفويته، أنستها رغوة الحزن التي رانت على صدرها، وطارت بها بعيداً عن روائح أيامها المحترقة....

أحاسيس جديدة نبتت في بستان أيامها، تؤلمها وتسعدها، مما لم تذق طعمه، وظنت أنها ماتت ولكنها الآن تورق من جديد...

جاء اللقاء الثاني، أشعل حرارة الجسد البارد،!!!

أزهر الحب ونسيت «هلال» وتبدّل الحلم، وعاشت لحظات عشق مع الحبيب.....

عاشت ... بكل جوارحها في حياة الزوج الذي قلب موته حياتها ونظرتها، رأساً على عقب، وقررت أن تضع حداً لخيانتها، ولتقع من ثم في معاناة نفسية أوصلتها تخوم الموت...

مات «هلال» وتقدم «مبارك»، والضمير لا يستريح والتمزق يحرق لحظات الهناء... هل هي الصحوة وعودة الوعي الغائب، أم تعذيب الذات المتناقضة التي لا تركن إلى قرار؟؟؟؟؟

بعذابنا النفسي، كم يا ضعفنا: نموت إذا لم نجد من يحبنا، فإذا وجدناه نموت أنت غريب يا أيها الإنسان!!!!!

مسايرة لإيقاع العصر، ولجت، القصة القصيرة جداً - ساحة الإبداع الأدبي، وفرضت نفسها، رغم ما قيل حولها، ويكفيها إيقاعها واختزالها وتكثيفها وشاعريتها، وعلينا ألا نهتم بالشكل - على أهميته على حساب المضمون/ الذي تمكنت بعض الأقلام الناضجة من توظيفه باقتدار وأستاذية والشاهد هنا الأديب «زكريا تامر».

امتحنت «منى الشافعي» ذاتها وذائقتها وأدواتها، وأثبتت براعتها بتوظيف التكثيف لإيصال مضامينها وبأسطر معدودة، بتوازن مدروس متقن.

أتوقف هنا مع قصة «وجع!» التي تلخص عذاب من صحا ضميره، بعد أن أدرك فداحة الظلم الذي أوقعه بمن لا يستحق!! وتلك الخادمة التي أخرجتها البطلة من بيتها ظناً أنها سرقت عقدها، في حين كان الزوج/ الحبيب هو الذي اقترف الفعل..

«جليد اللحظة»: قصة التباهي الكاذب والجري وراء المظاهر، والتضحية بالغالي لإرضاء الآخر..

مفارقة مدهشة.. باعت أساورها لتشتري فستاناً، يظهرها جميلة في عيون الآخرين، تكثيف وإيحاء وبساطة آسرة، لا تجتمع إلا لفنان...

هذه القصة أعادتني لفضاءات «موباسان» في قصته «العقد» و«أو. هنري» في قصته «الهدايا» وما بين العملين ونص منى الشافعي من تناص جميل، حمل مضمون قصتها لفضاء إنساني رحب، يتجاوز حدود الإقليم ويلامس أحاسيس تنتابنا، مهما تباعدت بنا المسافات ودارت بنا الأزمنة..

قصص مجموعة «منى الشافعي»، ترصد حالة المد والجزر بين المرأة والرجل، وتسجل دقائق عواطف الأنثى غير المستقرة وأزمات القلق التي ترتسم في سماء حياتها، بكل ما يمثله ذلك من أوجاع وأحاسيس متضاربة، تنهش قلب المرأة وعقلها - كل هذا أمام رجل متقلب المزاج، غير مستقر القرار والعاطفة، مراوغ، غير مخلص، لا يترك للآخر إلا ذكريات أليمة، ترسم حروفها على شغاف قلب من يوقع بهن، ليبقين مسكونات بحزنهن الدفين وفجيعتهن الحارقة التي لن يجدن من يستمع لهن، فينكففن على ذواتهن، يسكبن آلامهن دموعاً وآهات وينثرنها قطعاً من ذواتهن على الورق.

أما اللون الأحمر الذي يتكرر في أكثر من قصة وموقع، فله دلالاته وإيحاءاته التي تغوص تسبح في الذاكرة، بعيداً، قد يمتد في أغوار

الطفولة التي مازالت تختزن خيوطاً من تجارب غير مرضية مرت على نساء تلك القصص...

* الأب في (هيفاء تعترف لكم) لليلى القزويني:

«في أعماقي قلق مدوٍ يقض مضجعي» بهذا المفتاح يمكننا الإبحار في مرافئ المبدعة «خولة القزويني» القلم الذي ماانفك ينزق أشواق صاحبته، يبث لواعجها وأشواقها عبر اثني عشر عملاً سردياً.

من ذاكرة الطفولة، وعبر وسيط بوح ضمير المتكلم الذي يقربنا من الساردة، ببوح أشبه بالهمس والنجوى، تستوقفنا علاقة الساردة بالأب لتبرز لنا متانة الرابطة، وعمق التأثر والإعجاب حتى درجة التقديس..

«رحل أبي وخبا صوته في عتمة الليل الموحش لتتوغل العلاقة بالأب، وتعيدنا إلى موضوعة التحليل النفسي وتجذر الارتباط بين الفتاة ووالدها رغم قسوته أحياناً.. حتى صفعته القاسية ذات يوم. تحتل في مساحة مقدسة أعود لها عندما يتوهج في النزف..

الساردة تستذكر في حنين جارف، فقدها للأب الذي قسا عليها بصفعاته، لأن ما واجهته في غياب الأب، أقسى مما يقسو به عليها حتى توهّج النزف وعمّق المعاناة.. تؤكد هذه المقولة برغبتها باللحاق به في قبره، إلى عالم الأرواح هروباً من عذابات الحاضر بصرخة اليمة يكللها الحزن (لماذا تركتني يا أبي؟؟) يا من كنت لي الملاذ والجدار الذي استند عليه عندما يداهمني خطر أو مجهول... كان الأب دعامة تسند البيت وانفرط عقده بوفاته....

تستعيد الساردة شريط الذاكرة باستخدام تقنية الاسترجاع مصوّرة كيف كان الوالد يدخل غرفتها غير المرتبة وأصابعه الرشيقة تنساب بهدوء بين المبعثرات، تعيد ترتيبها... ومايلبث أن يشد أذني مؤنباً (ستبقين طفلة).

حسرة الساردة على أبيها تنبعث من مصادر عديدة: إنه يمثل الحمى التي تأوي إليه بضعفها وأنه يعيدها طفولتها بنظرته لها وعلاقته بها وهي من ثمّ مرتاحة لأن الأب يعفيها من عناء التفكير وحمل الأعباء ومسؤولية الاختيار.... ولعل أوجه الأسباب كون الأب صاحب مبدأ ورجل موقف، إضافة لرقته وشفافيته وحساسيته، يتطلع للأفضل لاجتياز المستحيل، يقرأ بشغف ويشتري الكتب.... يرفض الوظائف لأنه لا يحب أن يكون تحت سيطرة من هم أقل كفاءة منه... لا يريد أن يخسر نفسه أو يبدو صغيراً أمام نفسه... هذا الأب علمها قيمة الإنسان بدرجة لم تعرف عمقها إلا بفقده...

تفتش الساردة في زوايا روحها فلا تجد غير نبرة أبيها الهادئة ووجهه الذي تستريح على شطآنه، وظله الوارف الذي تتفيأه – تتوسم في عينيه الحالمتين، سكوناً يدفئ كيانها. حتى

في الحلم لم يغادرها وظلت تتعلق به – يزورها بين الحين والآخر/ هذا المثال الذي لم تطوحه أعاصير الدنيا وعاش قناعاته سعيداً، ساخراً من سخرية الآخرين – يخلق لنفسه حياة هادئة وسط هذا الصخب، يبحث في مجالات الحياة عن أسرار غائية عليا... هذا الأب/ الرمز، أصبح مثالاً تقيس الساردة به الرجال وهو من ثمّ المعادل الموضوعي للرجولة...

نقف مع (هيفاء) التي تشرح مزاوجتها بين صفات زوج صديقتها الصحفي ووالدها:

... تسلل صوته الوقور إلى نفسي لتشع فيّ شيئاً من الاطمئنان، وما كنت أرفع إليه بصري حتى انتباني ذهول شديد، كأني أعرفه منذ زمن طويل، فيه شيء من والدي/ هالة من الوقار الجليل تلتف حول قسماته الهادئة.... أي تماه تحياه (هيفاء) وهي تتمنى زوجاً يفهم ذاتها وتسترد به صورة أبيها الدافئة؟.... هناك من يتابعني بعينين رحيمتين، أجد في حنانهما الأبوي ملاذاً لقلبي...

تتبدل الأدوار وتتماهى صورة الأب في ذهن (هيفاء) التي يحتل الأستاذ سامي مكانها/ تشربت مفاهيم الأستاذ التي تنضح أبوة/... إنها تبحث وسط تيارات الحياة عن ذاتها الضائعة، تطغى المرارة على ملامحها، تستنزفها الغربة ويكمن في دواخلها توق إلى البوح، لأنها مقهورة الإرادة، مسحوقة الأعماق تنزع فيها جراحات غائرة وتتكالب عليها آلام الوحدة والاغتراب.... تحاول القفز على عذاباتها بالتوحد والتمحور على الذات، باحثة عن صدر يحن عليها، يلم ضياعها ويعيد لها توازنها المفقود وبذلك تحول دون الأفكار التي تطن في رأسها رغبة في الموت/ صدر يعيد لها ثقتها بنفسها ويخلصها من إحساسها بالنقص وبأنها منبوذة، ويعينها من ثمّ على الوقوف، متحدية الشكليات الاجتماعية المنافقة الزائفة – يشعرها بالطمأنينة الحقيقية التي تبحث عنها وتلبي حاجاتها النفسية..

«هيفاء» لا تستطيع الخروج من بوتقة حزنها وسلبيتها وانكسار الأشياء في عينيها، يفترسها الخوف، وتحاول جاهدة تحدي كل شيء بالبحث عن تطلعات جديدة، تخاف الوحدة بعيداً عن السند أو الزوج، تخنقها عتمة غامضة ويحرقها جمر انتظار بعيد المنال، يكون قادراً على تفكيك طلاسمها والغوص في دواخلها، يشعرها بوجودها البشري ويتبادل معها الحوار ويسمو بها عن ماديات الواقع الراهن......

على النقيض، تحتل صورة الأم مكانة سالبة في ذهن (هيفاء)، وباسم الواقعية، تدفع الأم ابنتها أن تعيش زمانها، إذ إن زمن الفرسان قد ولّى، مشجعة إياها أن تترك الأوهام وتحيا الواقع... ستسافرين إلى لندن وسترين الحياة الجديدة والعوالم التي ما حلمنا

بها... محلات فخمة وأسواق عالمية كبرى.. أتريدين زواجاً خائباً مثل أمك؟؟!!

هكذا وقعت (هيفاء) في بئر التناقض وتنازعتها أهواء، مزقتها وأقضّت مضجعها وجعلها تحيا في حيرة بين ضغط الواقع وصورة المثال، مما أنشأ صراعاً داخلياً أوصلها إلى الردة على ذاتها وواقعها وتمسكها بأهداب المثال/ الأب/ الحلم/ التعويض/......

تنتقل آثار الكبت من الأم إلى زوجة الأب التي لا تتوانى عن مراقبة (هيفاء) في كل سكناتها وتعد عليها أنفاسها حد الاختناق، فصرخت بوجه زوج أبيها: .. أريد أن أتنفس وأنطلق من هذه القيودة.. برغم البذخ المادي الذي تغرق فيه.

علاقة الأنثى بالأنثى يؤطرها الشك، ومن الصور التي تركت آثارها على هيفاء/ الذات/ الرؤى/ الكينونة والطموح، صورة الزوج الذي قتل فيها كل إحساس جميل، لفقدانه إرادة الرجولة... احتوته أمه، صادرت إرادته، وانتزعت منه خصال الرجال.... انظر هنا كيف تبطن (هيفاء) كراهيتها للزوج برفضها كنتها/ رفضها لأنوثتها/!! إنها تبوح متسائلة: كيف لها أن تحترم زوجاً باهت الملامح، متذبذب المواهب وصاحب صفقات مشبوهة!! أمام هذه الصراعات، لا تجد (هيفاء) غير السباحة مع تيارات الحزن، تاركة قلبها تتنازعه الخيبات والقلق، منكفئة على بقايا أحلامها بعيداً عن الرجل الذي تؤذيها برودته متمدد على الكنبة، يقلب قنوات التلفزيون، غارق في عالمه، بعد محاولات كثيرة لجذبه إليها دونما جدوى، وكان شرطه الوحيد لإنهاء المهزلة أن تدفع له مهرها ثمناً لحريتها.....

هرباً من متناقضات الأم والزوج واستحالة العيش ضمن واقع ملوث، رسمت (هيفاء لها مثالاً تعيش اللحظات انتظاراً لتحقيق الحلم معه.. رجل يسطع في سماء عمرها شهامة ورجولة، يتكون في أعماقها أكسجيناً تتنفسه، فارس، يلغي وجوده معها كل الرجال، يساعدها في التعمق بدواخلها، يسبر أغوارها، ويفجر مطامحها وتطلعاتها، يوقظ مشاعرها الغافية، يحرك أحاسيسها الراكدة، يفهمها كما يجب أن تُفهم الأنثى، ومعه، تجد الحب والطمأنينة والأمان......

رغم كل الجراح، تظل أسيرة الأمل، ولم تصل بها الحالة رغم قسوتها حد اليأس، ظلت تؤمن أن الشمس ستشرق رغم العتمة وتطالب نفسها ومن حولها بالنظر للجانب الأروع من الحياة، تريدنا أن نضحك على هذه الفانية، أن لا شيء يستحق التجهم.. والابتسامة.. علينا ألا نمكنها من مفارقة وجوهنا...

طرحت خولة القزويني في روايتها ثيمات كثيرة: أحوال المطلقة المحاصرة/ الزوجة المبتلاة برجل فاقد الإحساس/ الزوج العقيم الذي ينأى بالأنثى عن مباهج الحياة/ الأم التي

لا ترى في الحياة الزوجية غير صفة تجارية رابحة..

كما لامست الكاتبة وعرّت موضوعة الإدمان التي اتخذت في مجتمعاتنا مسارات أوضح بين شبابنا..

انتقدت الرواية المتسلقين ومن يركبون موجة المصلحة حتى في الزواج، وغمزت من جانب أولئك الذين يتناقض داخلهم مع ظاهرهم...

استخدمت الكاتبة لغة قوية ووظفت تقنيات حديثة كالمزج والاسترجاع والمونولوج..

شخصيات الرواية كانت مقنعة، متنامية، غير مسطحة، والحوار سلس، بعيد عن الحشو غير المبرر والثرثرة الزائدة.

وظفت الكاتبة التناص القرآني وأعلت من وتيرة الفكر في تعابير جميلة مثل:

- كل شيء يبدأ صغيراً ثم يكبر إلا الحزن.
- أرسم في وجهها خيوط حياتي.
- في صدرها تموج عاصفة من الخوف.
- في العيون عطش لدفء الاحتواء.
- في داخلي يضج نداء صارخ........

الجمل ذات الإيقاع الصوفي، لها حضورها أيضاً: لا تنهكي نفسك في تفكير مبهم لا تعرفين أبعاده، اذكري الله في وحدتك وسترين شيئاً في أعماقك، يومض حتى يضيء جنبات روحك......

ختاماً، أضع هذه الملاحظات التي لا تقلل من جهد المؤلفة:

- استخدام الجمل الطويلة يضعف النسيج اللغوي ويؤدي إلى ترهل المعنى.
- ضرورة التقليل من استخدام أداة التشبيه.
- عدم إعطاء المضمون على أهميته كل التركيز على حساب التقنيات الفنية في السرد لأنه يخلص النص من الوقوع في سرد الحدث ضمن متتاليات ومتواليات سردية تقليدية تساعد في إيصال المضمون بأساليب تقليدية مباشرة.

* * *

نقد تطبيقي في السينما والأدب حين تكون عين الراوي كاميرا محمولة

قصة (الصرخة) للقاص العراقي محمد خضيّر أنموذجاً

فاتح عبدالسلام

منذ أن تنبأ تولستوي سنة 1908 بأن اختراع السينما سيكون له أثر حقيقي في حياة الكتّاب، ينعكس في طرائق نتاجهم الإبداعي، واللغتان الأدبية والسينمية تتبادلان التلاقح والتأثير والاستجابة. وفي الأدب القصصي برزت حالتان للإفادة من السينما، الأولى؛ خارجية أدخلت مصطلحات البناء السينمي في تقطيع القصة وتحديد حركات شخوصها وأحداثها تبعاً لعنوان اللقطة المستقل. أما الثانية؛ فكانت ضمنية، تناغمية، داخلية، حققت تفاعلاً بين عين الراوي للقصة والتركيبة السينمية من جهة، والحدث المروي في سياق زوايا سينمية لحركات تخلل عنصري السرد والوصف. وتُعد الحالة الثانية أكثر عمقاً وجلاءً لجوهر الفن القصصي.

وتحتل القصة القصيرة العراقية موقعاً متقدماً بين مواقع القصة العربية التي أفادت من السينما في تحقيق بناء قصصي جديد، ويمكن أن نحصي القصص العراقية التي تتضح فيها الإفادة المباشر من الفن السينمي وهي (القطارات الليلية) لمحمد خضيّر في مجموعته (المملكة السوداء) 1972، و(سيناريو فيلم صامت) لبثينة الناصري في مجموعتها (حدوة حصان) 1974، و(انفعالات ناقصة لرجل في الأربعين) لمحمد عبدالمجيد في مجموعته (موت المغنّي) 1974، و(تاريخ البؤس) لأحمد خلف

في مجموعته (نزهة في شوارع مهجورة) 1984، و(من مغامرات أحمد العيد في لياليه الحافلة) لعبدالرحمن الربيعي في مجموعته (ذاكرة المدينة) 1975، و(آخر عام.. أول عام) لسعد البزّار في مجموعته (البحث عن طيور البحر) 1976، و(الرجل الذي هوى ركوب الباصات) لسالم العزاوي في مجموعته (الأمطار) 1977.

في حين نجد أمثلة أخرى للإفادة من السينما اعتمدت تقمص الراوي لوظيفة سينمية داخل البناء السردي والحواري للقصة وتقوم قصة (الصرخة)[1] لمحمد خضيّر في بنائها الكلي الداخلي على توظيف (لقطات المتابعة) السينمية وهي اللقطات التي تستخدم في السينما لغاية فنية تتناض تماماً مع لقطات (القطع) المباشر. وهي غالباً لقطات تكون فيها آلة التصوير محمولة على عربة متحركة أو سكة. فمن الممكن (أن توضع آلة التصوير على سيارة أو قطار وحتى حصان)[2] وهي لقطات تساعد في زيادة التوقع من خلال البحث.. وتستخدم أيضاً للكشف السايكولوجي إذ إن (القطع إلى لقطة كبيرة يؤكد سرعة الاكتشاف، غير أنّ لقطة محمولة بطيئة توحي بتكشف تدريجي وصعب الاكتشاف)[3].

ومن خصائص الكاميرا المحمولة في تصوير لقطات المتابعة، انها ترتبط بحركة الأشياء، وطبيعة تلك الحركة، إنسانية أو حيوانية أو جمادية. ذلك انّ (حركة الكاميرا تستخدم فقط عندما تكون ضرورة تتطلبها حركة الموضوع.. والحركتان تعتمدان على بعضهما وتكملان بعضهما الآخر، فنمط الحركة لأحدهما يمثل نموذج الحركة للآخر)[4].

في قصة (الصرخة) يجعل القاص محمد خضيّر من عين الراوي عيناً لكاميرا محمولة تتابع حركة «لسيارة سيرك منطلقة ومتابعة تفاصيلها، التي تنبئ تدريجياً عن تفاصيل حركات أخرى، تتوافر عليها حركة السيارة المنطلقة ومحيطها الذي تتحرك فيه مما يجعل لقطة المتابعة ذات تعددية في نقل تفاصيل لطبيعة ذات حركات متعددة ومختلفة، تقودها إلى هدف غير معلن حركة انطلاق السيارة نفسها.

وفي تشريح طبيعة تلك الحركات الداخلة في لقطة المتابعة نكون أمام الآتي:

أولاً: حركة السيارة: وهي حركة إجرائية ذات فعلية خاصة إذ تربط كل الحركات التي تليها ببعضها، فضلاً عن انها حركة حاملة لمضامين حركات الأشياء الأخرى المحيطة بها أو الداخلة فيها. وتبقى الصيغة الفعلية في السرد هي التي تؤشر طبيعة هذه الحركة وتقودها في بناء حدث القصة (تجتاز سيارة السيرك) ص 36 – تتعطف سيارة السيرك ص 37 – تعثر السيارة على طريق رأسي ص 41 – تخرج السيارة من شبكة الطرق ص 42

تندفع سيارة السيرك في طريق خارجي ص 42 - تنحرف سيارة السيرك وتغادر هذا الطريق الفضائي لتدخل بوابة ص 43 تفاجئ السيارة، في فسحة محصورة بين جدران مرتفعة من البراميل، كتلة صغيرة مكورة.. ص 44 - فتطلق السيارة نفيراً قوياً ص 45، تتراجع سيارة السيرك بوحوشها فتصطدم بجدار من البراميل مرتفع ص 46.

واللقطة هنا من نوع لقطات المتابعة التي تُصوّر في حالة كون الكاميرا في حركة، كأن توضع الكاميرا على سكة أو عربة متحركة تسمى في لغة السينما (دولي). وتعد (كل حركة للكاميرا من عربة على أنها لقطة متابعة، ويمكن أن توضع آلة التصوير على سيارة أو قطار وحتى حصان)(5).

واستخدام القاص لهذا النوع من اللقطات يحقق انسجاماً مع بناء القصة وموضوعها المبني على تراكم الصور المتداخلة وتوليد توقعات متعددة لحركة سيارة السيرك التي يعزز القاص رسمها بإدامة الصيغة الفعلية الموحية باستمرارية عالية لتلك الحركة. فالمتابعة في بناء القصة بحث في خلال سلسلة من التوقعات تفضي إلى تكوين نهاية القصة المبنية على سببية تلك الحركات المتتابعة للسيارة المنطلقة ولعين الراوي المتابعة لها.

لذلك استغرقت لقطة المتابعة زمناً أطول لتعميق فكرة البحث والتوقع. ولو استخدم القاص أسلوب القطع السينمائي في اللقطات لقاد المتلقي إلى نهاية سريعة أو اكتشاف سريع لا يتواشج في نمائه مع نماء القصة كلها إذ إن (القطع إلى لقطة كبيرة يؤكد سرعة الاكتشاف، غير أن لقطة محمولة بطيئة توحي بتكشف تدريجي)(6). وإن القطع المباشر يعني الانتقالة في الزمان والمكان إلى موقع جديد مما ينعكس على تكوين إلى موقع جديد مما ينعكس على تكوين القصة وبنائها، في حين كانت اللقطة الطويلة المتابعة ذات قدرة توصيل تتناسب مع الحدث، وتتفاعل معه أيضاً.

ثانياً: حركة المكان الثابت، وتنتج عن حركة الكاميرا المحمولة ذاتها، إذ يصوّر القاص كيف يؤدي الشارع والجدار والبيوت حركات تتناغم مع حركة السيارة وهي حركة الفعل الأساس أو حركة توليد الحركات كلها. (ينبسط الشارع ثم يغرق، بين الذراعين.... وبذات الحركة المنتظمة تمسح الذراعان جدران المنازل ذات الطابق الواحد التي تتعرى وتنقع تحت سيول مياه الأمطار..) ص 36.

إنّ الحركة المتفاعلة للمكان المحيط بالحركة الرئيسة التي تؤديها سيارة السيرك، تشيع حيوية مستمرة في كيان القصة، وتحول نبض القصة من مستواه الخارجي إلى مستواه الداخلي. فالحركة هنا داخلية نابعة من التكوين الداخلي للأشياء المهملة في الشارع تتداعى وتتراجع طافية على المياه. وتنجرف إلى خلف الأعمدة ولافتات المرور والأشجار والحدائق

وأحواض الزهور والسيارات والشاحنات المعطلة على الأرصفة) ص 36. فالمكان كان يتحرك بعناصره الطبيعية (الأشجار والحدائق) وبكياناته المصنوعة من قبل الإنسان (الأعمدة ولافتات المرور وأحواض الزهور والسيارات) وكذلك بأشيائه المهملة وأشيائه المعطلة (والشاحنات المعطلة على الأرصفة). فكل هذا الوجود المتوافر على تفاصيل متداخلة عدة يستجيب للحركة الكبيرة التي تدفع بسيارة السيرك إلى أعماق المكان.

ثالثاً: حركة العناصر المتحركة أصلاً، التي تشترك في إحداث حركات الأشياء الأخرى للمكان الثابت. ويتمثل ذلك في حركة مياه الأمطار (تحت سيول الأمطار المنجرفة من الأسطح أو من الميازيب المتزعزعة والمثقوبة) ص 36، وهي حركة ترتبط بحركة السيارة وتنعكس فيها أيضاً (وما إن تجتاز سيارة السيرك تلك المنازل حتى تنهار في نهر من الرذاذ يتراجع محصوراً في مرآتين جانبيتين خارج مقدمة السيارة) ص 36. والمطر يحيط الحركة بديمومة نماء ويعزز من روح التحول في الأشياء.

رابعاً: حركة الأشياء الجامدة والمفترض عدم حركتها، ويؤديها التمثال. وإنّ هذه الحركة ليست منفصلة عن تكوين الحركة الكلية في القصة، إذ ترتبط بعلاقة تحقق وجودها مع حركة سيارة السيرك الناقلة والمؤثرة في الحركات الجزئية الأخرى.

فحركة التمثال تتم عند اجتياز السيارة له (وها هنا التمثال يقفز من منصته، عندما اجتازته سيارة السيرك، يخطو الخطوة الواسعة الأولى وسط القوارب، وتهوي ذراعه الطويلة على القوارب فتغرفها) ص 40، فالحركة هنا تستجيب لحركة السيارة والمتغيرات المفاجئة الحاصلة بمستوى نظر العين المتابعة لخط الأفق. وحين يقول الراوي (يختفي التمثال فجأة عندما تنعطف السيارة، ويكف عن الانعكاس عن مرآتي المراقبة الجانبيتين) نتبين أن عين الراوي تمر عبر عين المرآة ومن ثم إلى خط مستوى النظر المستقيم نحو التمثال الذي ينزل أو ينحرف تحت مستوى خط الأفق ويختفي. ويثير القاص شعوراً بأنّ ذلك الكائن الحجري الذي دبت فيه حياة الحركة وإشغال حيّز فضائي معين قد توقف عن الحياة. ولم يكن اختفاؤه نتيجة لانعطاف السيارة وحجب الرؤية عن عين الراوي المسلطة على المرآة الجانبية. وهنا يحقق القاص لمسة ابتكار في تكوين فضاء الأشياء. ويحقق حركة لم تكن من قبل في طبيعة الأشياء.

خامساً: إعادة عرض حركة الأشياء كلها من خلال حيز محصور، يتمثل في المرآتين المثبتتين على سيارة متحركة جزء من تكوين الحركة الكلية للقطة المتابعة التي تستند إليها

عين الراوي/ دون أن يحولها إلى لقطة منفصلة تخدش تناغم البناء، يقول الراوي (الشوارع الخالية المغسولة، المنعطفات، مفارق الشوارع القصيرة المستقيمة، تلال القمامة، الرذاذ المائل، السماء الواطئة، تطارد السيارة في المرآتين الجانبيتين) ص 41.

سادساً: حركة الحيوانات المرسومة على جانبي سيارة السيرك ويظهر مروض الحيوانات يمسك بعصا، وكذلك الجمهور الغائب للسيرك حين (يلتفت المروض برأسه إلى الوراء التفاتة حادة ليواجة جمهوراً – غير حاضر الآن –) ص 35. فالقاص ينقل صورة بصرية شديدة الحركة يختصر فيها (المشهد البانورامي للسيرك، مرسوماً على كل الواجهة اليسرى لصندوق سيارة نقل كبيرة، من تلك السيارات التي تستخدم في الدعاية لسيرك متنقل) ص 35. وهو مشهد يحتوي على حركات مختلفة لحيوانات السيرك وهي تؤدي أدوارها أمام مروضها (أسود تقفز خلال حلقات نارية، وأسود متحفزة للوثوب، وأسود أخرى بوجوه بيضاء ولبدات مشعثة تقعي في صف واحد) ص 34. (ومن العمق الأخضر، ينبثق نمر، قافزاً فوق ظهور الحيوانات وبين أجسام البهلوانات السابحة مخترقاً الأنوار) ص 35. ويقدم القاص تفاصيل أخرى عن حركة اللوحة الثانية المرسومة على الجانب الأيمن من صندوق سيارة السيرك، وهي لوحة هنري روسو الموسومة بـ (ساحرة الأفاعي)، فيحكي حكاية الساحرة عبر نقل لتلك الصورة إلى حدث قصته فيضيف إل منظور لقطة المتابعة عمقاً داخلياً يتوافق مع عمق (الغابة.. الاستوائية الداكنة) ويقرن الصوت بالصورة هنا فالساحرة (تعزف على ناي ضخم تمسكه بكلتا يديها في وضع أفقي يصعب تمييزه من بين الأفاعي السود التي تحيط بعنقها وبجسدها العاري الداكن..) ص 38.

سابعاً: حركة الصوت، وقد أشرت إلى وجود هذه الحركة في حركة الحيوانات المرسومة على جانبي السيارة، إلا أن للصوت حركة أخرى مهمة في استمرارية لقطة المتابعة، تلك هي حركة افتراضية في القصة يجسدها صوت (الصرخة) نفسه، ومن هنا أضاءت الصرخة في وجودها عنواناً للقصة إضاءة تأسيس لحركة بناء القصة كلها. وصوت الصرخة هو اختراق للأشياء يبدأ بصوت ارتطام السيارة بحاجز البراميل (فتطلق السيارة نفيراً قوياً يأخذ في التردد عميقاً وطويلاً بين حطام الحديد. موجات أخرى من النفير الثاقب تخترق جدران البراميل وتتغلغل في تجاويف الحطام، لتطرد الصمت الصدئ المترسب) ص 45 وهو أيضاً صوت استمرارية الصرخة الهائلة المنطلقة من ذلك الكائن نصف الحيواني – نصف البشري (ويتضح لهذا الكائن فم: شق واسع داكن أسفل رأسه الأملس المكور. فم يصرخ) ص 45 ويستمر الصوت (صرخات تولول من برميل إلى برميل

ومن فسحة إلى فسحة) ص 45.. (صرخات تنبثق من الظلمات ستمسخ رؤوساً مكورة صقيلة بلون الحديد تشبه الرأس الذي يطلقها. يقدم الرأس – الصرخة التي تشكل في الأعماق صفيراً. وأخذ ينمو) ص 46. فالصوت هنا، هو حركة أخرى في تكوين اللقطة التي تخدم القصة متكاملة متراصة.

ثامناً: حركة الألوان؛ وهي حركة تناسق التكوين وتموجاته والتماعاته أعطت للقصة تدرجات هارمونية أكدت قوة التصاق عين الراوي المعادلة لعين الكاميرا بالفضاء المكاني والزماني الذي يشغله الحدث وينقله السرد إلى بناء معمار القصة. والألوان تتعدد منذ حركة بداية القصة (ماتزال سماء متماسكة واطئة بلون الرماد أو الصخر أو الفضة أو الألمنيوم العتيق) ص 34 (ترى بهلوانات العقل الطائرة المحلقين في أنوار خضراء شاحبة) ص 35 (في الفراغ الأخضر الشاحب) ص 35 (ويحفظ فيل ضخم توازنه على كرة صفراء) ص 35 (من العمق الأخضر ينبثق نمر) ص 35 (الغابة الاستوائية الداكنة) ص 38.. (والأوراق الداكنة الخضرة المدببة المتراكبة على بعضها) ص 38 (تلتوي في العمق الأخضر الساكن وتحيط بأزهار مروحية صفراء وأزهار كاسية حمراء قرمزية) ص 39 (عملاق داكن يرتقي مرتفعاً) ص 39 (وتنفصل عن الأرض جزر وكتل كروية وبيضوية بلون الملح) ص 43 (وقد انتشرت فيه المستنقعات الملحية وأكوام من التراب البني المتماسك، وإلى السماء الرمادية الهابطة) ص 43 (آخذاً في الانتشار ثم الذوبان فالتلاشي في الفضاء كالدخان) ص 46. من هذه النماذج المتجزأة نلحظ تركز اللون الأخضر والحالة الداكنة للون الأشياء، واللون الرمادي الذي يأتي على شكل فضة أو المنيوم عتيق أو دخان أو ملح وهي ألوان تحقق وجودها من خلال تدفق سيل الحركات المتداخلة للأشياء في المكان.

تاسعاً: حركة مستوى النظر إزاء خط الأفق، وتنتج عن متابعة عين الراوي للحركة الكلية التي تشغل لقطة المتابعة كلها. ويدخل خط الأفق أساساً واضحاً في منظور اللقطة إذ به تتكون علاقة استنطاق للمكان والأشياء، وتتراسل الحركات الأخرى في تكوين متداخل متفاعل منسجم ونلحظ ذلك في أمكنة متعددة من لقطة بناء القصة، ومن ذلك (يلاحق الشارع نهراً واسعاً إلى جهة اليسار، ويعتلي النهر أفقاً ضبابياً في البعيد عن الضفة غير المرئية من النهر) ص 37. (يمضي الطريق إلى أمام، دون أن تظهر له نهاية: ففي نقطة بعيدة يخترق ضباباً، أو جبالاً رمادية تتصل بالسماء وسط خلاء منبسط من الصعب تمييز الحدود التي يتصل عندها بالسماء، وعندما تلتحم نهايات الأرض بالسماء، تظهر عدة طرق قصيرة وطويلة باهتة في الأرض أو في السماء، تبدأ من نقطة ما، من منخفض أو مرتفع رماديين وتنتهي فجأة في منخفض أو مرتفع رماديين) ص 43.

فلحظ الأفق حركة تتموج مع حركة السيارة حيث يكون منظور عين الراوي مساوياً لعين الكاميرا.

عاشراً: حركة النهاية؛ ويمكن وصفها بأنها حركة وقوف الحركة، وهي متصلة بأجزاء الحركات الأخرى أو أنها نتاج لها. وتمثلت في المقطع الأخير من القصة (تتراجع سيارة السيرك، بوحوشها، فتصطدم بجدار من البراميل مرتفع، تنهار البراميل، وتتراكم حول السيارة، وتستمر البراميل تتساقط جزءاً بعد جزء حتى تغطي صندوق السيارة الكبير. ولقد انقطعت الصرخات ومايزال المطر يهطل، رذاذاً منحرفاً، وتسيل قطراته على البراميل المنهارة، وعلى أشلاء الحديد) ص 46. فنلحظ هنا استمرارية الحركة بعد التوقف الحاصل للسيارة وانقطاع الصرخات، وذلك عبر استمرارية هطول المطر رذاذاً منحرفاً وسيلان قطراته على البراميل المنهارة وعلى أشلاء الحديد. وهذا إيحاء بحركية المشهد وديمومة الحركة فيه على الرغم من التوقف الحاصل للسيارة ضمن افتراض القاص الذي ختم لقطة قصته عند هذه النقطة غير الثابتة.

إن تحليل بناء لقطة المتابعة التي تقوم عليه قصة الصرخة لمحمد خضيّر، يقدم دليلاً على وعي القصة لعملية توظيف هذا الأسلوب في الكتابة الملتقية مع الكامير المتابعة، إذ تجلت عملية تفاعل في نسيج البناء القصصي ولم يكن به حاجة إلى القطع المباشر والانتقال إلى حالة أخرى من حالات الكاميرا عبر زاوية نظر عين الراوي. فالقاص أفاد مما تمنحه هذه اللقطة من قابلية تحقيق عنصر الاكتشاف المتدرج، الذي يقود الحدث في نمو هادئ إلى التكوين الافتراضي الذي يبتكره القاص لقصته كلها. وقد استطاع التخلص من الثغرات التي من السهل أن يقع فيها مستخدمو لقطات المتابعة، وأهمها عنصر تأمل الأشياء، إذ أكد القاص تحقيق التأمل في عناصر نمو الحدث وحول عين المتابعة من مسح خارجي إلى استنطاق داخلي وتحريك لعلاقات وجود الأشياء في ظل تخطيط منضبط، مكثف، يتوافر على انتقائية الفن من كم الحياة المحيط بالقاص إنساناً، وبالقصة حدثاً، فتحولت لقطة المتابعة إلى لقطة عمق يقود إلى عمق آخر والبحث في الداخل.

الهوامش

(1) من مجموعة (في درجة 45 مئوي)، بغداد، 1978 – ط 1.

(2) لوي دي جانيني/ فهم السينما، دار الرشيد، بغداد 1981، 162.

(3) المرجع نفسه، 165.

(4) دون لفنكستون/ الحركة في الفيلم، مجلة (الثقافة الأجنبية) العدد 4 – 1987، 152-153.

(5) فهم السينما، 162.

(6) المرجع نفسه، 165.

* * *

الرواية في أدب عبدالسلام العجيلي

عبداللطيف الأرناؤوط

منذ بدأ الدكتور عبدالسلام الجيلي حياته الأدبية كاتب قصة يصور واقع المجتمع الريفي البدوي المتمسك بأعرافه وتقاليده في الشمال السوري، حكايات يسمعها أو يؤلفها وليسبغ عليها الطابع الفني وأسلوبه الشائق. ولعله لمس أن المجتمع الضيق الساكن لا يتيح له أن يتناول عالم الرواية بما فيهامن رصد للمجتمع والتغير الذي يمليه التطور. فالمدينة الوحيدة التي عاش فيها طبيباً لم تكتسي طابع المدن، ظلّت أشبه بقرية كبيرة تسودها النزعة العشائرية والموروث الاجتماعي منعزلة عن التغيير المدني أو الاجتماعي، ومن المسلّم به أن التطور والتغيير ينطلقان من العاصمة والمدن المنفتحة على المدينة.

لقد تطلع «العجيلي» إلى نقلة أدبية يتحول من خلالها إلى كتابة الرواية بما تتطلبه من صراع اجتماعي ورصد لحركة التغيير الاجتماعي في المجتمع العربي السوري، فكان مضطراً أن يتناول في رواياته عالم العاصمة بما فيها من حركة ثقافية وسياسية، ونزوع إلى الثورة على الواقع، ولم يكن إلمامه بخصائص التركيبة الاجتماعية في العاصمة.

صحيح أنه عاش في دمشق زمناً، لكنه لم ينفذ إلى أعماق جذورها الاجتماعية وموروثها الإنساني، كانت في نظره كأي عاصمة مرفقاً تجارياً ومسرحاً للصفقات المادية، يضحي الإنسان بقيمه في سبيل

تحقيق مكاسبه المادية، وبدأ المثقفون من خلال رواياته طبقة هشة مندفعة إلى التغيير لكنها سريعة الانكسار والتراجع عن الهدف، طبقة يشارك في قيادتها مهاجرون مثقفون من الريف غير متمرسين بتجربة نضالية صلبة، ولم يتبصّروا جيداً لعبة الكسب والخسارة التي مارسها المدني عبر عصور طويلة من التجارة والتدبر، فاكتسب مرونة وخبرة..

لقد صور الكاتب عبدالسلام العجيلي الواقع في روايتيه المعروفتين:

1 – **باسمة بين الدموع.**

2 – **قلوب على الأسلاك.**

1 - باسـمة بين الدمـوع:

تجري أحداث رواية «باسمة بين الدموع» للدكتور عبدالسلام العجيلي في أثناء الحكم الوطني لسورية خلال الخمسينيات من القرن العشرين، ومسرح هذه الأحداث مدينة دمشق.. أما بطلها المحامي سليمان عطا الله، ابن الريف السوري والمقيم في دمشق، فهو محام ناجح، وخطيب بارع استطاع بمواهبه الأدبية ونشاطه الحزبي والاجتماعي والسياسي أن يشق طريقه إلى الساحة السياسية في بلدته الواقعة في الشمال السوري، وهو خصم لدود لسياسي آخر محنّك من الشمال، وبورجوازي أصيل ينتمي إلى الكتلة الوطنية التي قادت الدفة السياسية في سوريا بعد الاستقلال، وكان سليمان عطا الله يمثل جيل الشباب المعارض لرموز الإقطاع والرجعية، واستطاع عن طريق الأحزاب الوطنية والقومية واليسارية أن يقيم جبهة ناشطة تحاول زحزحة الجيل القديم عن مواقعه السياسية في قيادة المجتمع.

ويستخدم الكاتب عبدالسلام العجيلي في روايته أسلوب السرد الروائي فيبدأ بسرد الحادث الذي تعرّض له سليمان عطا الله وهو يقود سيارته على طريق بيروت، كان حادثاً رهيباً كاد يعرضه للموت، فقد انحرفت السيارة عن الطريق وانحدرت في الوادي المجاور لولا أن القدر هيأ له صخرة تعترض طريقها وتحول دون انحدارها إلى قاع الوادي على بعد مئات الأمتار نزولاً، وتستمر الرواية في عرض حياة سليمان وصلاته السياسية وعلاقاته الغرامية إلى ان تنتهي بما بدات به، ويروي وقائعها سليمان عطا الله نفسه بطريقة تيار الوعي الداخلي، فيسرد الأحداث ويعلّق عليها، ويستخدم الكاتب «العجيلي» أسلوب الرسائل المتبادلة بين سليمان عطا الله ومحظيته «ناتاشا» أو باسمة، وهي رسائل تساعد في الكشف عن نفسيات الشخصيات، وإبراز نظرتها إلى الحياة وفلسفتها الفكرية، ومعتقداتها في شتى الأمور كالحب والجنس والسياسة. ومن هذه الشخصيات الدكتور إلياس صديق سليمان عطا الله وظله في الحياة، لكنه يختلف عنه في الرؤية والسلوك ونمط التفكير.

و«هيام» شقيقة «باسمة» طالبة جامعية، تحب سليمان وتقدّر نبوغه، لكنها تكتشف أخيراً علاقته الغرامية بأختها الكبرى باسمة المدرّسة في ثانويات دمشق، فتصدمها حقيقة هذه العلاقة بالصميم، وتنصرف عن سليمان بعد خيبة أملها.

ومن شخصيات الرواية البارزة سعاد زوجة المحامي عبدالحليم، صديق سليمان، وهي لا تحب زوجها وتطمح إلى إقامة علاقة مع سليمان، الذي توزّع قلبه بين أربع نساء، باسمة المرأة الساحرة الجمال والسيدة المطلقة بعد زواج تقليدي مخفق، وشقيقتها الصبية المتفتحة وطالبة الجامعة المتعلقة بالفكر، والمعجبة بعدة شخصيات ومنهم سليمان، وسعاد زوجة صديقه التي يعجبها في سليمان جسده، «فقد كان في الثانية والثلاثين من عمره، طويلاً ذا قامة رياضية، وكانت عيناه عسليتين، وشعره أميل إلى الشقرة». وسعاد الراقصة التي يفيء إليها سليمان في أزماته النفسية.

يلتقي سليمان «باسمة» في أحد المؤتمرات الحزبية، وتسمع باسمة خطبته عن سياسة الحزب الاقتصادية التي لاقت استحساناً، والهبت القاعة بالتصفيق، وبلغت صديقه الدكتور إلياس انتباهه إلى فتاة كان نظرها متعلقاً بسليمان طوال الخطبة وبعدها، وتقترب منه «باسمة» وتوجّه إليه سؤالاً يتعلق بالضمان الاجتماعي وجذوره في الفكر الإسلامي، ثم يوصلها بسيارته إلى منزلها برفقة زميله إلياس، فتدعوهما إلى تناول فنجان من القهوة، فيتعرف هناك أختها هيام، وتتوطد صلته بباسمة، وتتجدد اللقاءات بينهما بعد ذلك، ويشارك إلياس في أول لقاء، فيدور الحديث فيه من الشباب، فيرى إلياس أن الشباب خلق للمتعة وليس للسياسة، ويستشهد برأي المفكر الأمريكي «كنيزي» الذي يرى أن الإنسان يتم نضجه في الثامنة عشرة حتى الخامسة والثلاثين وتضمحل قواه الجسدية بعد الأربعين، ويذهب سليمان إلى أن من الغفلة أن يضيّع الإنسان هذه الفترة من عمره في غير أمور الحب أي بالأمور العقلية التي يجب أن تكون مثار الاهتمام بعد سن الأربعين، ويؤيد رزي «كينزي» ومداره أن الشباب هو موسم الحب، وفي اللقاء الثاني يلتقي سليمان بباسمة فيتجولان في أسواق دمشق، وتحدثه عن ماضيها وزواجها الخائب ويتواعدان على اللقاء في صبيحة الغد ليقوما برحلة مشتركة إلى شتورا، وفي الطريق يتحدثان عن شؤون الحب والسياسة، وينتهي بهما المطاف إلى بحمدون، حيث يتناولان طعام الغداء في فندقها، وفي كوخ ملحق بالفندق، ويحاول سليمان مغازلتها فتتمنع، لكنه يرى في تمنعها لوناً من الإغراء وفي نظرتها الواخزة إذلالاً لتفوقه الرجولي والفكري (وأن عليه أن يحطم اعتداد هذه النظرة وكبرياءها، فلما تهاوت بين ذراعيه لم تملك أن تدفع عن نفسها فضول أنامله.. فكان جسدها

كريشة في مضطرب أهوائها» وفي طريق عودتهما إلى دمشق كان سليمان يفكر بتلك العلاقة التي كُتبت له مع باسمة، وأين يمكنه أن يدرجها في فصول السلوك الأخلاقي، وهو الشخصية التي تطمح إلى الامتثال بكبار رجالات السياسة والاعتداد بمثلهم العليا، لم تكن صلته بباسمة حباً بل كانت لوناً من ... اظهر من خلاله سليمان رجولة الرجل الشرقي وصلفه، وينصح إلياس صديقه سليمان بأن باسمة لم تخلق له، وأن هياماً أختها أنسب له، ويعتمد في إقناعه على الاستهداء الشعاعي، وهو فن الاستدلال على الأجسام وتطوراتها بتقصي إشعاعاتها الكهروطيسية، ويوضح أنه استخدم للحكم على صلة سليمان بباسمة، رقاصاً من العاج قادراً على إرشاده إلى مثل هذه الأمور، وأن تجربة الرقاص أثبتت له أن باسمة لا تصلح له.

لم يكن سليمان يؤمن بالحب، لكن باسمة ملكت لبه، فراح يتصرف كالمحبين ويطوف بسيارته حول بيتها، وكان يتصور أن لقاء «بحمدون» كان انتصاراً له ملك به زمام امرأة لا نظير لها، وفي جلسة بينه وبين باسمة والدكتور إلياس، يفصح سليمان عن رأيه في الحب، فيرى فيه خدعة ضحكت بها الطبيعة على الإنسان للتناسل والتزاوج، فالعلاقة بين الرجل والمرأة هي محض حيوانية. وما الحب إلا ذلك الوسيط الذي يشبه دوره الذهب في العلاقات الاقتصادية، ويخالفه إلياس فيرى أن الحب لون من الإيمان بالإنسان والنفس الإنسانية، فهو طبيب يعالج الجسد لكنه يصطدم بالنفس في كل مرحلة من مراحل العلاج. وينتقد سليمان ورأيه في الحب، فهو، يفتقر إلى الإيمان، ولا يدرك أن في قلب المرأة ينابيع حب كبيرة لا تنضب إلا إذا كان الرجل جاهلاً لا يعرف كيف يفجرها، ويؤكد أن النساء يخضعن لدورات عاطفية يستغلها الرجال، فالعلاقة بين الرجل والمرأة ليست مقايضة، لأن قوانين القلب الإنساني لا تخضع للمقايضة وطلب الربح، وتتأثر «باسمة» بهذه الآراء وتصمم على مرافقة سليمان في سفره إلى «بحمدون» وشغلت سليمان فكرة الدورة العاطفية للمرأة، فكان يخشى أن تكون استجابة «باسمة» له لوناً من الاندفاع العاطفي العابر الذي سيزول بعد انتهاء دورة فتاته العاطفية، وفي الفندق الذي استقرا به مجدداً تصارحه «باسمة» بأنها تريد أن تنسى تلك الواقعة التي جمعتهما وتريد أن ينساها، كما تصارحه بأنها كانت في لحظة ضعف، لكن نداء الجسد لدى كليهما كان أقوى من الصد، فإن «باسمة» بعد تمنعها تنهار وتسلم سليمان ...، ثم تلتمس منه أن يتزوجها، ولم يكن سليمان مستعداً لتقبل هذه الفكرة، فيعتذر لها بلباقة ويذكّرها بعادات مجتمعه الريفي الذي يفرض على الشاب أن يتزوج من بيئته، وذرفت «باسمة» الدموع.

وفي دمشق يتلقى سليمان من باسمة

رسائل تشير فيها إلى تردده وقد اتخذته مثلها الأعلى، فهي تطمح إلى العلياء، ولو رغبت في الزواج من إنسان عادي لوجدت عشرات من الرجال. لقد قهرها الحب فرأت في خضوعها له لوناً من البطولة والتسامي، وفناء المرأة في حب الرجل، وتلومه على ضعفه وعجزه عن أن يكون سيد قراره ونفسه، مع أنه سياسي يريد أن يقيم العدالة ويحقق مثله العليا، لكنه عاجز عن قهر نفسه وما يكبلها من عقد، وتريد أن يكون كما تصورته بطلها الذي تعشقه، وكان يؤلم سليمان أن تشك «باسمة» في قوته، وأن تتعلق به، ويدرك أن علاقته بها قد تطورت إلى علاقة قوية، «كانت أفكار باسمة تدور في فلك الروح والنفس والعقل، بينما كان الذي يستأثر بها في كل لقاء هو الجسد ...» ولعل التحول في سلوكها الجسدي قد أدى إلى ذلك التحول في سلوكها النفسي، فبعد كل لقاء كان يخالجها لون من الخجل أو الندم، إلا أنهما لا يثنيانها عن التمسك بسليمان والاعتزاز بصلتها به، في حين كان سليمان يغطي تلك العلاقة ويسوغها بحجة أنها رفيقته في الحزب، أما هي فلم يكن يهمها افتضاح أمرها، وما كان يراه فضيحة كانت تراه واقعاً وحقيقة، وتحرص على أن تراه في كل يوم، وتتقرى منه عن الأخريات، فيصارحها بعلاقته بالراقصة سعاد، ولم تكن تراعي شعور أهلها وتأخرها في الليالي عن البيت، وفي آخر لقاء لهما تنسى «باسمة» عقدها في غرفته، فلما اقتحمت أختها هيام بيته، وكانت تطمح أن تقيم علاقة حب معه، رأت العقد، وأدركت أن «باسمة» تلتقيه في علاقة حميمة فتثب فجأة وتخرج من منزله محبطة، وتقع فريسة المرض بسبب صدمتها النفسية، وهي التي أعجبت بمثالية سليمان ورأت فيه مثلها الأعلى في الرجل، وتدرك «باسمة» في تصرفات أختها أنها اكتشفت علاقتها به، فتبادر إلى إقناعه بالزواج منها، ويدهش سليمان لعرضها وهي التي تحبه، وينتابه صراع نفسي عنيف، فيفر إلى بيروت ويقابل راقصة أجنبية. وفي لحظة يأس وجد نفسه يعترف لها بآلامه ومحنته، فتنصحه بالزواج بهيام، ويدخل المشفى بعد حادثة تدهور سيارته، وإصابته بانقراص في فقراته، وتزوره باسمة في المشفى، وتجدد عرضها لسليمان بالزواج من أختها، فهي تدرك أنه إذا شفي سيطارد هيام، وستقع فريسة لإغوائه، لكنه يرفض عرضها، فتغادره يائسة.

وبعد شهور يتلقى منها رسالة تعلمه فيها أنها طلبت إعارتها مدرّسة للكويت، وأنها كتبت لهيام رسالة تدعي فيها أنها سلمت سليمان طوقها ليشتري لها مثله، وأنها تكلفها استرداده، وستسافر غداً بالطائرة إلى عالمها الجديد، وأن علاقتهما لم تجن منها سوى اللذة ثم السأم والغثيان بعد الارتواء، فيسرع سليمان لوداعها، فلا يدرك الطائرة إلا عند إقلاعها، ولا يبصر إلا خيال باسمة والدموع تنساب فوق أهدابها الجميلة.

2 - قلـوب على الأسـلاك:

في رواية «قلوب على الأسلاك» المتميزة للدكتور عبدالسلام العجيلي، تحليل للحياة الاجتماعية والسياسية في المجتمع السوري ما بين الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين، وهي فترة ما بعد الاستقلال الوطني، حين تسلمت الطبقة البرجوازية مقاليد الحكم الوطني انتهاءً بالوحدة ثم الانفصال.

صحيح أن الزمن الروائي لا يتجاوز المدة الواقعة ما بين «أول الربيع وأواسط الصيف من عام 1961»، غير أن خواطر الشخصيات وذكرياتهم تمتد إلى مرحلة سابقة لاحقة، وتؤرخ لعشر سنوات خلت أو تلت مرحلة قلقة تمَّ فيها لون من الفرز الاجتماعي للطبقات، ونشوء الأحزاب الوطنية، والصراع بين الفئات المحافظة والمعتدلة والمتطرفة، وبين جيل الشباب المثقف والشيوخ.

يستخدم الكاتب عبدالسلام العجيلي طريقة البوح أو الاعتراف بلسان بطل الرواية «طارق عمران» ويمزج البطل اعترافاته بأسلوب متميز مستعيداً ذكريات الماضي أو محللاً خلفيات الشخصيات التي يتحدث عنها.

ومع أن الكاتب يصرّح بلسان بطله أن ما تسرده الرواية ليس رواية ولا عملاً قصصياً بالمعنى الفني، وإنما هو وقائع الحياة، وسجل ذكريات وليس «مذكرات» بالمعنى الفني، فإن النص بما فيه من واقعية تسجيلية وحبكة فنية يصنف في باب الرواية الفنية.

تدور أحداث رواية «قلوب على الأسلاك» حول ذكريات «طارق عمران» الشاب الريفي الذي يفد من ريف حلب إلى مدينة دمشق في ربيع عام 1961، ليعمل في شركة للبناء والمقاولات يملكها عمه «عبدالمجيد بك عمران»، وهو يريد أن يدربه ليتسلم مكانه في إدارة الشركة وقد أضمر في نفسه أنه سيصفّي أعماله في دمشق وينقل نشاطه إلى أوروبا بعد أن أصيب بخيبة أمل كبيرة، فقد كان يمنّي نفسه أن يحوز امتياز تنفيذ خط للتلفريك في دمشق، وعمل المستحيل ليتحقق حلمه، غير أن حكومة الوحدة لم تستجب لتنفيذ المشروع وآثرت التخلي عن فكرته بسبب صراع القوى المتنافسة لتنفيذه. ويوطد عبدالمجيد عمران صلته بالشخصيات القادرة على التوسط، ويستعين بالعنصر النسائي القادر على التأثير في الأوساط المعنية، ويبني حلمه على هذا الأساس، ويكلف ابن أخيه الشاب «طارق» أن يدخل في لعبة المشروع مستغلاً شبابه ومواهبه، فقد كان يتمتع بشباب ساحر، إضافة إلى مواهبه الأدبية، فهو شاعر رقيق، وباستطاعته ولوج الصالونات الأدبية والأوساط الثقافية، والنفاذ إلى الطبقة العليا من المجتمع، وخاصة سيدات الصالونات اللواتي يملكن القدرة على التأثير بأصحاب الشأن.

يتعرف «طارق» في الشركة فتاة تدعى «هدى» وهي سكرتيرة عمه، وقد سحره ذكاؤها، وإلمامها الواسع بشؤون الشركة وحرصها على متابعة أعمالها، ويكاد يقع في حبها، غير أنها كانت تضع في إصبعها خاتم خطوبة، ويدرك من احتكاكه بأسرتها التي دعته غير مرة لمائدتها أنها تضع الخاتم لتتخلص من المضايقات، وأنها ليست مخطوبة وهي عازفة عن الزواج، وفي تردده على بيت أهلها يلتقي أختها «ماجدة» الطالبة في المرحلة الثانوية، وهي تختلف سلوكاً وطبعاً عن شقيقتها، فهي جريئة وصريحة إلى أبعد حدود الصراحة، تنتقد أنوثة أختها المتحفظة، ولا تتورع أن تزوره في شقته، وتحدثه عن... بكل صراحة، وتغريه بإقامة علاقة معها على غرار زميلاتها في المدرسة اللواتي يصاحبن شباناً، ويكتشف «طارق» أن ذلك التحلل الخلقي نابع من تربية مدرستها، ويستغرب «طارق» ذلك التطرف في سلوك «ماجدة» وهو الفتى الريفي المحافظ لكنها تنتقد بشدة سلوكه الذي ترى فيه لوناً من النفاق الاجتماعي، ويضحي بقيمه أمام فتنتها، فيضعف أمامها، لكنه يدرك أنها طفلة متورطة بالتحرر المندفع، فيطلب منها أن تعود إلى بيتها، وتكتم أمر ما جرى بينهما فلا تبوح به لأسرتها أو لأختها «هدى».

وإذا كانت «ماجدة» في الرواية ترمز إلى جيل الشباب المندفع والمتهور في طلب التحرر، فإن «نهاداً» تمثل المرأة البورجوازية المترفة، تقيم منتديات في صالونها وتستقبل رجال الأدب، لا حباً بالأدب بل لأنها تقلّد برعايتها الأدباء أبناء الطبقة المترفة، ويتردد «طارق» إلى صالون نهاد الأدبي، وسرعان ما يشق طريقه للوصول إلى أبناء الطبقة الفنية في دمشق وتعرّف شخصياتها، وبخاصة السيدات اللواتي وجدن في شعره أصالة، وفي جماله عنصر جذب، وكان عمه يمهّد له الطريق ويشجعه على كسب قلب نهاد لأنه يعرف نفوذها في الأوساط الحاكمة وقدرتها على مساعدته في مشروع التلفريك، وتقع «نهاد» في حبه وهي التي تزوجت زوجها من غير حب، ووطدت علاقتها بزكي بك صاحب الكلمة النافذة لدى الأوساط الرسمية، والذي أوحى إلى هذه الأوساط بعدم الموافقة على منح عبدالمجيد عمران امتياز تنفيذ المشروع، وتقع «نهاد» في حب طارق ولكن بعد فوات الأوان، فقد عاد العم من القاهرة خائباً بعد أن قررت حكومة الوحدة تجميد المشروع، غير أن طارقاً يستغل نفوذ نهاد لتحرير «زهير» من السجن، وكان رجال الأمن قد اعتقلوه لمعارضته النظام، وقد عرفه طارق في أثناء تردده إلى مقهى «البرازيل» مستقر رجال الفكر والشباب المثقف آنذاك، وجلّهم من فئات سياسية وطنية أو يسارية معارضة تعكس الغليان الفكري والسياسي في تلك المرحلة، ولم يستطع طارق إلا أن يكون شاهداً على تلك الفترة، فقد كان في أعماقه ممزقاً بين ولائه لعمه البورجوازي الثري وولائه للقيم الريفية

التي حملها معه من القرية، وعزّز خياره ما شاهده من التناقض بين المبادئ التي يطلقها رجال الفكر والسياسة في مقهي البرازيل والممارسات السلوكية التي تصدر عنهم، فمن بينهم الدكتور زين العابدين الذي يدّعي الفكر ويكتب في التاريخ والسياسة، ويبيع كتبه مزوراً التاريخ والسياسة دون أن يبحث عن الحقيقة، وإنما يهمه ما يقبضه من ثمن لتزويره الفاضح للفكر والحقيقة ومنهم «ممدوح» الشاب اليساري المتطرف والحاقد على البورجوازيين، لكنه لا يتورع عن العمل في شركة عبدالمجيد بك مع أبيه، وشتمه في آن واحد، والارتماء بأحضان «زوزو» الراقصة، وهو إلى ذلك يحلم بتأميم الأرض والرأسمال ويؤمن بوجود جيل اشتراكي جديد «يطمع أن تكون الثروة لمجموع الشعب».

لم يكن حب طارق لماجدة ونهاد حباً حقيقياً، إنه في نظره نزوة من نزوات الشباب، لكن حبه لصفية بدا له حباً حقيقياً، و«صفية» مدرّسة الآنسة «ماجدة»، وهي وأمثالها زرعن في جيل ماجدة بذور التمرد والثورة على العادات والتقاليد، كانت ساحرة الجمال، متطرفة في أفكارها غير أنها لم تكن تتخلص من عقدة الشعور بالتعالي على أبناء الريف، والتعريض بهم وبتصرفاتهم وهي زوجة مهندس عمل لدى عبدالمجيد بك في مشروع التلفريك قبل مجيء طارق إلى الشركة، وقد التقاها طارق في صالون السيدة نهاد بعد أن توفي زوجها، فأعجبت به، ولم تتورع عن ضرب موعد معه دون أن تفصح عن هويتها، ويلتقي العاشقان ويستقلان الترام إلى الغوطة، وتتوطد بينهما علاقة حب جارف، ويزورها طارق في بيتها، ويكتشف مدى اهتمامها بمشروع التلفريك الذي كان زوجها من مصمميه، ويتحتفظ طارق أمامها عن الإدلاء بأي معلومات عن تطور موضوع المشروع لأن عمه أوصاه بالكتمان، خشية أن يستفيد خصومه من ذلك، ولا تستمر العلاقة طويلاً بين العاشقين، لأن صفية كانت مضطربة بين ولائها لذكرى زوجها الراحل وانتمائها لطبقة تختلف عن طبقة عبدالمجيد بك، ولاتجاه سياسي معارض. كانت نزوة حب عارضة سيطرت عليها وأسقطت طارقاً من حياتها.

وتمضي أحداث الرواية إلى خاتمتها المفاجئة، فقد قرر عبدالمجيد عمران بعد إخفاق مشروعه، مغادرة وطنه وتصفية أعماله في دمشق ونقل نشاطه إلى أوروبا، ويكتشف طارق من عمه أن خاتم الخطبة الذي تلبسه هدى لم يكن زائفاً، فقد خطبها سراً وترك الأمر مكتوماً بينه وبين أهلها تمهيداً لسفره، وفي قلب هذا الاضطراب السياسي والاجتماعي واحتدام الصراع بين الفئات المتناحرة زمن الوحدة، يشعر عبدالمجيد أن الانفصال آتٍ لا محالة، ويستشرف مستقبلاً كالحاً للبلاد يكون الانفصال فاتحة له، ويحاول طارق التهوين من مخاوف عمه، فيجيبه بمنطق البورجوازي

المغلوب على أمره: [حين ينخر السوس دعامة، ويأتي عليها فإنك لا تدري أين يقف النخر، ومتى يتقوّض البناء الواقف.. الحق إنها ليست سفينة البلاد، بل سفينة الآمال والمثل العليا هي التي تغرق، وتغرق فيها القيم التي آمن بها جيلنا...

يمكنك أن تقول: إن خطر الغرق الذي أتوقعه مغالى فيه، وإن البلاد تظل بلادنا، ولو تغيّر نظام الحكم فيها، لن يملكها أجنبي ولن تحتلها إسرائيل، غير أني أبعد نظراً في هذا منك... وربما كنت أكثر إيمانًا بالمثاليات على ما اشتهر به رجال الأعمال من ميكافيلية... لو لم تقم الوحدة بين بلدينا لظلت قيمة الانفصال ضئيلة، أما أن يتم بعد تحقيق الوحدة فتلك الضربة القاصمة التي تنزل بهيكل مثلنا الأعلى وتهدد بتقويضه من أساسه..].

ويسافر العم، وتسافر معه زوجته، وهو في مغتربه ناجح في عمله، بعيد عن القلق غير أن موجة الاندفاع السياسي، والتطرف في الثورة على الواقع في ساحة الأحداث وفي سلوك الشخصيات القلقة في تلك الفترة لم تسفر عن أي خطر، فقد تحولت شخصية ماجدة التلميذة المتطرفة بعد عنفها إلى سكون، وهي الآن كما يقول طارق عمران «في طليعة السيدات المجدات» تضع على عينيها نظارتين سميكتين، مكبّة على دروسها، أما نهاد السيدة المترفة العابثة، فقد تركت زوجها وارتبطت بزكي بك الذي أصبح مسؤولاً كبيراً، وصفية الحبيبة التي تخلت عن طارق وجدت لها زوجاً بعد الحداد. ولم يثبت على حاله سوى الشاب ممدوح الذي صمد على حلمه، لا شجاعة منه كما يقول في إحدى رسائله إلى طارق، لكن عجزاً منه عن الهرب. ويختم طارق عمران اعترافاته قائلاً: [حين أعد الهاربين في هذه الحياة فلا أجد أكثر منهم، وحين أرى ما خلقه هذا الهروب المستديم من الكوارث أتعزّى بالكتابة، وأهرب إليها... أليس هذا هو الهروب الحقيقي.. الهروب الكبير..؟؟].

* * *

تبدو رواية «قلوب على الأسلاك» تحليلاً دقيقاً للتحول الكبير الذي هزّ المجتمع السوري بعد الاستقلال، هو تحوّل امتزج بلون من العنف السياسي والاجتماعي، واهتزت في دوامته نفوس الأجيال، بسبب خيبة الأمل التي تضخمت في نفوس الجماهير بعد الاستقلال، فقد وجدت نفسها تتحرر من المستعمر لترتمي بين فكي الاستغلال الطبقي المتمثل بالطبقة المستغلّة: التجار وأصحاب المصالح الذين كانوا أقسى على الوطن وأبنائه من المستعمر نفسه، على أن اندفاع الجماهير في الدفاع عن مصالحها كان من العنف بحيث سلم الحكم للطبقة العسكرية التي قامت بتصفيات سياسية معتمدة على أجهزة القمع لديها، ولم يكن النضال الوطني في جوهره متماسكاً، بل كان هشاً، توجهه المطامع الفردية والمكاسب الخاصة، حتى بدا وكأن مسألة الوطن لا حل

لها، وأن الابتسار في طلب الحل لا يجدي نفعاً، ولابد من التمحيص والنقد ودراسة الواقع قبل الارتماء في إغراء الحلول المثالية. كان كثير من المفكرين يرون الحل في قيام الوحدة، وكانت فئة تنادي بالتريث قبل الإقدام عليها، وأخرى تراجعت بعد قيامها وكانت مفعمة بالحماسة لها، وآخرون من اليساريين في الفكر كانوا يرون أن القضية هي قضية حرية، وأن القمع السلطوي هو مصدر كل الملل، في حين عالج آخرون مسألة الوطن من زاوية اقتصادية، ورأى بعضهم الخلل في طبيعة الشعب وعقلية الحكام، أن مشكلات الوطن السياسية بدت كما يقول ممدوح: [مثل كبة الخيوط المتداخلة، كبة خيوط ملتفة حول ضلوعنا لتحطمها.. والشطارة هي في أن تمسك برأس الخيط، أي كيف تبدأ بالحل...].

وتكشف الرواية عن مغزى أساسي يلتقط من صفحاتها الأخيرة، ويمكن تلخيصه بما قاله طارق عمران، فإن الأحلام الفردية للإنسان قد تندمج بأحلام الجماعة وتتوحد كما حدث في تلك الفترة، غير أن قسوة الواقع ومنطق الحياة يدفعان بالكثيرين من أصحاب القيم والمبادئ إلى مصادرة أحلامهم الجمعية والانسياق وراء أحلامهم الفردية، بل تضطرهم الظروف إلى التخلي عن مبادئهم إما طلباً للتكيف الاجتماعي وإما مسايرة للحياة وإما طمعاً في حياة هادئة مريحة، فشخصيات الرواية شخصيات محبطة لا تستقر على حال، وهي تعبر عن رفضها بالثورة والاحتجاج على الواقع، لكنها في أعماقها شخصيات ضعيفة هشة قابلة للانكسار.

هل يعد ما كتبه الدكتور عبدالسلام العجيلي رواية بالمعنى الفني..؟؟ أجل.. إن سيرة طارق عمران ليست شخصية فحسب، وإنما هي سيرة شعب بكامله في مرحلة من أخطر مراحل تاريخه، واستطاع الكاتب بواقعيته التسجيلية الدقيقة أن يوفر للنص كل مستلزمات الفن الروائي، من تصوير ونقد وتحليل، وحبكة تقوم على عرض الوقائع في إطارها المكاني والزماني، وتنطلق من الحديث عن حياة بطل الرواية إلى دراسة شريحة واسعة من حياة المجتمع الدمشقي.

وإذا كان عبدالسلام العجيلي لم يهتم كثيراً بالفئات الاجتماعية الأخرى غير البورجوازية أو الطبقة المثقفة التي تشكل بورجوازية صغيرة، غير أنه عكس واقع الحال في تلك الفترة، فإن الطبقة المثقفة وحدها هي التي كانت تقود النضال العمالي والفلاحي في مواجهة الحكم الوطني ثم الحكم العسكري الذي أفرزته، ولم يكن للفئات الأخرى إلا دور التابع في هذا الصراع آنذاك. على أن عبدالسلام العجيلي يرسم صورة للبورجوازية الدمشقية وقيمها تغاير تماماً الصورة التي رسمتها الكاتبة الدمشقية غادة السمان.. والتي تعرف جيداً هذه الطبقة التي تبدو لديها أقرب إلى الحفاظ والتدين واحترام العادات والتقاليد.

فقد تظهر تلك الطبقة لدى «العجيلي» وكأنها مفتونة. بالتحلل من القيم، تؤمن بالميكافيلية، ولا يردعها وازع من ضمير، وتبدو المرأة وكأنها تخلت عن كل ما يربطها بالماضي تحت تأثير موجة التحرر والتطرف السائدة، ومهما بلغ أثر الأفكار التحررية فليس من المعقول أن تتبذّل فتاة كماجدة، فتنادي بحرية مطلقة، أو تتبنى مدرّساتها إفساد الجيل، إن هذه الصورة المبالغ فيها ليست قائمة في الواقع إلا في تصورات الكاتب فماتزال الفتيات الدمشقيات حتى بعد ثلاثين عاماً من كتابة الرواية أقرب إلى الحفاظ على التقاليد، والبعد عن الرذيلة والاستهتار إلا فيما ندر.. وعلى الرغم من برودة السرد التي فرضها حرص الكاتب على تسجيل التفصيلات والوقائع الدقيقة والحوار النقدي والتحليلي الذي يتجاوز أحياناً مقتضيات العمل الروائي، فإن عبدالسلام العجيلي لامس شاعرية النص في كثير من المقاطع، إضافة إلى قدرته اللغوية على توضيح الأفكار ودقة التعبير وروعة الوصف، وهي دقة يفتقر إليها كثير من كتّاب الرواية الذين تسوقهم حمّى المشاعر المتدفقة، وتحول بينهم وبين تصوير مناحي الحياة بقلم هادئ رصين، وفكر نيّر، وثقافة واسعة تبرز من خلال الحوار.

وعمد الكاتب عبدالسلام العجيلي إلى شد القارئ وتشويقه حين أرجأ العقدة إلى آخر الرواية، فلم يظهر النيات الخفية لعبدالمجيد عمران، ورغبته في مغادرة البلاد والاقتران بسكرتيرته «هدى» إلا في النهاية، وإن كان ذلك قد ابتعد عن المنطق، فبدت أقرب إلى السيرة الشخصية تتوالى فصولها على صورة لوحات متقطعة دون تجلية لمواقف الشخصيات التي يربطها خيط خفي بحياة عبدالمجيد بك عمران وتطلعاته وأحلامه الاقتصادية.

وإذا كانت رواية «قلوب على الأسلاك» تصويراً لشريحة من الحياة بصدق وأمانة، فإن عبدالسلام العجيلي يظل من أبرز الأقلام الأدبية في الوطن العربي قدرة على تحقيق هذا الهدف، وذلك قبل أن تنحرف الرواية عن مسيرتها الواقعية وتسقط في بؤرة التحليل النفسي أو تصوير الاغتراب الفردي والتمرد الرومانسي للكاتب، ذلك أن هذا التحول قد حصر الرواية ضمن الذات والهواجس الداخلية، فبدت معزولة عن الحياة الاجتماعية، فقيرة في تجليتها ورسم صورة صادقة للواقع الخارجي.. وهي خسارة لا تعوّض، بعد أن كانت الرواية معادلاً موضوعياً للواقع الخارجي، أمست الكتابة هرباً من الواقع ورفضاً له، غير أن حلم الهرب أصبح هو الذي يحتل الصدارة في العمل الروائي على حساب تجلية الواقع، ومن هنا فإن بطل رواية «العجيلي» لم يصف هربه ولم يثقل على القارئ تضخيم آلامه واغترابه إلا في سطور قليلة وردت في ختام الرواية، ليكون شاهداً واعياً وأميناً على رسم الحياة، ربما لأنه لم يكن ملتزماً، لكنه كان مرهف الحس خلال تصوير

أدق خلجات نفسه التي تستجيب للتغيير، فتتساق له حيناً وتعارضه حيناً آخر، لكن بوعي الإنسان الذي لم تخرجه الأحداث عن طوره، ولم تدفعه إلى الوساوس والهلوسة وداء العصر، فبدت اعترافاته وثيقة هامسة تلامس التاريخ وتستنطق الشعر، وتجمع بين أهواء القلب ونوازع العقل الإنساني، والأديب المبدع هو الذي ينفذ إلى عقولنا وقلوبنا، وليس ذاك الذي يستدر منا الدموع دون أن نعلم مواجعه بجلاء ووضوح.

* * *

التوافق والتشابه بين أبطال الروايتين:

نلاحظ التشابه واضحاً بين روايتي عبدالسلام العجيلي 1 - باسمة بين الدموع. 2 - قلوب على الأسلاك. وهو تشابه يصل إلى حد التطابق في الحبكة والتصميم وطريقة السرد والشخصيات، فنلمس أن باسمة في رواية «باسمة بين الدموع» تطابق شخصيتها شخصية «هدى» في «قلوب على الأسلاك» كلتاهما خابتا في الزواج، وتعلقت الأولى بسليمان عطا الله كما تعلقت الثانية بطارق عمران، وكلتاهما آمنتا بالحب وجذبتهما شخصية المحبوب الجسدية، وهيام في الرواية الأولى تطابق ماجدة في الرواية الثانية فكلتاهما تمثلان جيل الستينيات المراهقات المتعلقات بالمثل، والمشبعات بالأفكار التحررية، وسعاد زوجة المحامي في الرواية الأولى تكاد تكون صورة عن نهاد فكلتاهما تحبان زوجيهما وتطمعان بعلاقة حب.

وفي الروايتين نجد شخصية راقصة الملاهي التي غالباً ما تكون ملجأ للشبان الذين سدت في وجوههم فرص الحب أو خابت آمالهم في المرأة، والبطلان في الروايتين [سليمان عطا الله وطارق عمران] يتماثلان باهتماماتهما السياسية ونشأتهما الريفية وتطلعهما إلى علاقات غرامية لا تفرق بين الحب، إذ تمتزج واقعية الكاتب عبدالسلام العجيلي في رواية «باسمة بين الدموع» بنزعة مثالية تقربها من الروايات الرومانسية، وترتفع فيها صورة المرأة المحبوبة من خلال شخصية «باسمة» إلى طموح مثالي في الحب يغالب دواعي الجسد، لكنه أخيراً يستسلم إلى الواقع، وتتغلب الواقعية على المثالية في نفس باسمة تحت تأثير الدوافع..، وهو انتصار يعززه سلوك الرجل الشرقي ممثلاً بشخصية سليمان عطا الله الذي يتمتع بنزعة حسية في علاقته بالمرأة، ولا يؤمن بمثالية الحب، تحت تأثير أفكار وقناعات حملها من بيئته الريفية، فهو يعتقد في أعماقه أن الحب الصافي لا يوجد في مجتمع مدني تجاوز عادات القرية وتقاليدها، وأباح للرجل والمرأة إقامة علاقات، والطريف في الأمر أن هذه الأفكار ذاتها تتردد على لسان كل من بطلي الروايتين، ويدعمها سلوكهما غير المستقر في عالم المرأة، ولا ريب أن الكاتب «العجيلي» يرسخ في روايتيه مجموعة من الثوابت التي

تتردد على لسان بطليها، وهي ثوابت استمدها من الواقع الذي أوصى له بما كتب، أو من شخصيته بالذات، فمن الملاحظ أن ثمة تشابهاً بين حياته الشخصية وسيرة أبطال روايتيه، فهو ريفي المنشأ سلخ جلّ حياته في دمشق، وهو أديب وسياسي وطبيب، وتلك الصفات تتسم بها أبطال روايتيه، ومنهم طارق عمران وسليمان عطا الله والدكتور إلياس.

وفي الروايتين تحليل للواقع الاجتماعي والسياسي في سوريا خلال مرحلتين متتاليتين تقدمهما الروايتان، مرحلة الحكم الوطني ثم الوحدة بين سورية ومصر وما تلاهما من الانفصال.

ولم يكن الدكتور عبدالسلام العجيلي بمعزل عن تاريخ وطنه السياسي وحياته الاجتماعية، بل كان مشاركاً فعّالاً في الأحداث السياسية، ومنظّراً للفكر السياسي والاجتماعي في أدبه ودراساته، فليس من المستغرب أن نلمح في روايتيه انعكاساً واضحاً لتجاربه الذاتية وحياته الخاصة، لكنه استطاع أن يوزعها سلوكاً واعترافات بلسان الشخصيات حتى ليخيل إلى القارئ أن الحوارات التي أقامها بين سليمان عطا الله والدكتور إلياس ليست إلا حوارات داخلية كانت تدور في نفسه وتقلقه.

وكما تعكس الروايتان أفكار الكاتب العجيلي ورؤاه، فإنهما تمثلان بوضوح التطور النفسي والفكري الذي طرأ على شخصيته في مرحلتين تمتدان في الزمن إلى أكثر من عقدين، إذ بدا في مرحلة شبابه أكثر اهتماماً بقضية الحب في رواية «باسمة بين الدموع» في حين تنامى اهتمامه بصورة واضحة بالقضايا الاجتماعية والسياسية في رواية «قلوب على الأسلاك». فنلاحظ أن عالم الرجل والمرأة في روايته الثانية لم يكن إلا إطاراً يتوصل به إلى معالجة شؤون المجتمع، في حين بدا أن الحب في روايته الأولى استأثر البطل الأول، كما ضمن أسلوب الرسائل الغرامية العديدة في روايته الثانية بعد أن احتل حيزاً كبيراً في روايته الأولى.

والمضمون في الروايتين يعالج شخصية الريفي المحروم والذي يلتمس مداواة كبته في التحلل من القيم والعادات والقيود الريفية المفروضة عليه، فهو يجد في المدينة ضالته المنشودة دون أن يتمسك بمثل الحب والترفع التي يعدها قيداً ريفياً يخنقه، غير أن البطل العاشق الريفي لدى الكاتب عبدالسلام العجيلي هو شخصية مرغوبة لدى نساء المدن، فهو المعشوق لا العاشق، ونساء المدينة يتهافتن عليه تهافت الفراش حول السراج، يشفع له جمال جسده وقوته البدنية، ويسهل مغامراته نزعة التحرر التي أطلقت عقال المرأة في المدن، وأخرجتها عن حفاظها على التقاليد، وهي وجهة نظر لا تخلو من مبالغة، فالقيود المفروضة على المرأة الدمشقية في البيئات المحافظة هي

اقسى من مثيلاتها لدى المرأة الريفية، لكن الكاتب «العجيلي» يختار نساء المدينة من طبقات البورجوازية الصغيرة ومن السيدات المتعلمات فقد تحررت تلك الفئات من ربقة التقاليد، ومع ذلك فإن بنات هذه الطبقة يحتفظن بسبب وعيهن بقيم ومثل سامية.

في رواية «باسمة بين الدموع» تحليل للواقع الاجتماعي والسياسي في مرحلة الحكم الوطني، وما تكشفت عنه هذه المرحلة من نساء ورشوة واستغلال ومعاناة الفلاحين والطبقات الفقيرة، وما شهدته تلك المرحلة من صراع بين الساسة المخضرمين التقليديين من رجال الإقطاع والعشائر وجيل الشباب الذي يتطلع للتغيير، لكنه جيل تعوزه الصلابة في المبادئ، ويسوده التناقض بين المبادئ والسلوك كما يبرز جلياً في تصرفات قادته وقد عبّر الدكتور إلياس عن ذلك بقوله لسليمان: هل تعتقد أن أفراد حزبك الذين يرون فيك وفي غيرك من زعماء الحزب أنصاف رموز يظلون على إيمانهم بكم لو عرفوكم حق المعرفة؟

على أن أبرز ما يضعف التحليل السياسي في الروايتين غياب دور الاستعمار الأجنبي وتأثيره في الحياة السياسية والاجتماعية حتى ليبدو الوطن في النصين ساحة متحررة من كل ضغط أجنبي، ويبدو أبناؤه المتصارعون على قيادته سادة أنفسهم. وأن كثيراً من أوجه الصراع ومنظماته القيادية والحزبية لم تكن تملك إرادتها وهي تنفّذ مشيئة الطامعين بخيرات الوطن واحتيازه.. بل تبدو اللعبة السياسية والاجتماعية التي يتطاحن حولها قادة التنظيمات لعبة زائفة حين ندرك أن الأجنبي يسيّرها في كثير من الأحيان من الخارج بعملائه ومشاريعه، ولا يدرك المخدوعون بالسياسة هذه الحقيقة إلا بعد أن تتكشف الحقائق ويسفر الدخيل عن وجهه خلال الانقلابات وسقوط الحكومات في المرحلة من الصراع علي الوطن كما جسّدها الكتّاب الذين حللوا الواقع السياسي لتلك المرحلة، بينما لم تُشر الروايتان إلى هذه الحقيقة إلا لماماً وبصورة عابرة.

* * *

الإرهاصات العجائبية في التراث السردي العربي القديم وإشكالية التلقي

الخامسة علاوي

تتوخى هذه الدراسة العجلى الوقوف على العجائبية في النص السردي العربي القديم، تلك الإرهاصات التي يمكن عدّها صوراً مكتملة للعجائبي، تبعث على التردد والحيرة في نفس المتلقي العربي، الذي ظل رهيناً لها لقرون مضت. والتي لو اطلع على بعضها تودوروف لأعاد النظر في الكثير من فصول كتابه (المدخل إلى الأدب العجائبي).

قبل التطرق إلى إشكالية التلقي ارتأيت التوقف عند الإرهاصات الأولى للسرد العجائبي (الديني) ممثلة في بعض الرحلات التي قام بها أصحابها في عهد الرسول ﷺ حيث يذكر بعض المؤرخين العرب أن من أهم الرحلات التي تمت في عهد الرسول ﷺ رحلة تنسب إلى تميم الداري(*) وهو صحابي ولاّه الرسول ﷺ أرضاً بالقرب من الخليل أحد أقاليم فلسطين. وربما كان هو أول «القاصين»[1] أي رواة الحكايات أو القصص الديني، وقصص قيام الساعة وظهور الدجال والجساسة[2]، وقد أخبر بها تميم النبي ﷺ فاخذ بروايته وأذاعها في الناس دون أن ينكر عليه منها شيئاً مما سياتي بيان ذلك في الحديث الذي رواه مسلم في صحيحه، ضمن كتاب (الفن وأشراط الساعة) باب (قصة الجساسة) والذي يقول فيه: «فلمّا قضى رسول الله ﷺ صلاته جلس على المنبر وهو يضحك فقال ليلزم

كل إنسان مصلاه ثم قال: أتدرون لِمَ جمعتكم؟ قالوا: الله ورسوله أعلم. قال: إني والله ما جمعتكم لرغبة ولا لرهبة ولكن جمعتكم لأن تميماً الداري كان رجلاً نصرانياً فجاء فبايع وأسلم وحدثني حديثاً وافق الذي كنت أحدثكم عن مسيح الدجال حدثني أنه ركب في سفينة بحرية مع ثلاثين رجلاً من لخم وجذام فلعب بهم الموج شهراً في البحر ثم أرفأوا إلى جزيرة في البحر حتى مغرب الشمس فجلسوا في أقرب السفينة فدخلوا الجزيرة فلقيتهم دابة أهْلب كثير الشعر لا يدرون ما قُبُله من دُبره من كثرة الشعر فقالوا: ويلكِ ما أنتِ؟ فقالت: أنا الجساسة، قالوا: وما الجساسة؟ قالت: أيها القوم انطلقوا إلى هذا الرجل في الدير، فإنه إلى خبركم بالأشواق، قال: لما سمّت لنا الرجل فرِقنا منها أن تكون شيطانة، قال: فانطلقنا سراعاً حتى دخلنا الدير فإذا فيه أعظم إنسان رأيناه قط خلقاً وأشده وثاقاً مجموعة يداه إلى عنقه ما بين ركبتيه إلى كعبيه بالحديد. قلنا: ويلك ما أنت؟ قال: لقد قدرتم على خبري فأخبروني ما أنتم؟ قالوا: نحن أناس من العرب ركبنا في سفينة بحرية فصادفنا البحر حتى اغتلم فلعب بنا الموج شهراً ثم أرفأنا إلى جزيرتك هذه فجلسنا في أقربها فدخلنا الجزيرة فلقيتنا دابة أهلب كثير الشعر لا يُدرى ما قُبُله من دُبره من كثرة الشعر فقلنا: ويلك ما أنت؟ فقالت: أنا الجساسة. قلنا: وما الجساسة؟ قالت: اعمدوا إلى هذا الرجل في الدير فإنه إلى خبركم بالأشواق، فأقبلنا إليك سراعاً وفزعنا منها ولم نأمن أن تكون شيطانة. فقال: أخبروني عن نخل بَيْسان. قلنا: عن أيِّ شأنها تستخبر؟ قال: أسألكم عن نخلها هل يُثمر؟ قلنا له: نعم. قال أما إنه يوشك أن لا يثمر. قال: أخبروني عن بحيرة الطبرية. قلنا: عن أيِّ شأنها تستخبر؟ قال: هل فيها ماء؟، قالوا: هي كثيرة الماء. قال: أمَّا إنّ ماءها يوشك أن يذهب. قال: أخبروني عن عين زُغَر. قالوا؛ عن أيِّ شأنها تستخبر. قال: هل فيها ماء؟ وهل يزرع أهلها بماء العين؟ قلنا له: نعم هي كثيرة الماء وأهلها يزرعون من مائها. قال: أخبروني عن نبي الأميين ما فعل؟ قالوا: قد خرج من مكة ونزل يثرب. قال: أقاتله العرب؟ قلنا: نعم. قال: كيف صنع بهم؟ فأخبرناه أنه قد ظهر على من يليه من العرب وأطاعوه. قال لهم: قد كان ذلك. قلنا: نعم. قال: أما إنّ ذاك خير لهم أن يطيعوه وإني مخبركم عني إنّي أنا المسيح وإنّي أوشك أن يؤذن لي في الخروج فأخرج فأسير في الأرض، فلا أدع قرية إلاّ هبطتها في أربعين ليلة غير مكة وطيبة فهما محرمتان عليّ، كلما أردت أن أدخل واحدة منهما استقبلني ملك بيده السيف صلتاً يصدني عنها وإنّ على كل نقب منها ملائكة يحرسونها...»...(3) الحديث.

فهذه رواية للحديث اختيرت على طولها واستفاضتها من بين أربع روايات رُويت بها قصة الجساسة في صحيح مسلم، منها المختصر ومنها الطويل، وإنما حصل الاكتفاء

برواية مسلم دون اللجوء إلى أصحاب السنن كأبي داود والترمزي وابن ماجه وأحمد بن حنبل أن الغاية ليست إثبات الرواية في ذاتها بقدر ما هي بيان أن الإرهاصات الأولى للقص العجائبي في السرد الكلاسيكي القديم استقطبت القصص الديني وخاصة ما تعلق منه بالمسيح الدجال والجساسة ويأجوج ومأجوج... إلخ، وأضفت عليه ظلالاً أسطورية ولا أدل على ذلك أن مسرح هذه القصة قد تغير بعد ذلك عقب وفاة النبي ﷺ فلم يعد السبب في معرفة تميم خفايا العالم الآخر نتيجة لغرق مركبه (كما هو مصرح به في الحديث السابق الذكر)، وإنما حمله جنّي من بيته في جوف الليل وطاف به بلاداً مجهولة تسكنها عجائب المخلوقات على اختلاف أنواعها، وقد لقي في هذه الرحلة الغرائب والأهوال وكان لقاؤه بالدجال والجساسة مرحلة من مراحلها، ثم عاد به الجني إلى بيته ملكاً على سحابة، اين وقعت زوجته في حيرة شديدة، لأنها ظنت موته وتزوجت رجلاً غيره، ورفع الأمر إلى الخليفة عمر بن الخطاب، فأناط به علياً فأفتى بأن النبي ﷺ قد تنبأ بكل ما وقع لتميم وترك للزوجة الخيار بين الزوجين، فآثرت تميماً، وقد راجت هذه القصة بصورتها التي تجمع بين ذينك السببين الشائعين أولهما: الرحلة إلى بلاد العجائب، وعودة من ظن أنه مات[4].

ويذكر كراتشوكوفسكي أن هذه القصة قد نالت انتشاراً واسعاً ولاتزال حية على هيئة كتيّبات شعبية كثيراً ما أعيد طبعها، بل وعرفت أيضاً في ترجمات قديمة العهد بالتركية والملاوية والإسبانية[5]. وقد كان لهذا النوع من المصنفات تأثير «انعكس في أساطير العصور الوسطى الأوروبية من طراز رحلة القديس براندان (stBrandan)»[6].

وغير بعيد عن هذه الرحلة وما نُسج حولها من أساطير أغنت المدونات العربية القديمة، رحلة إلى القسطنينية جرت أحداثها في عهد الرسول ﷺ للصحابي الجليل عبادة ابن الصامت، هذا الذي اقترنت باسمه أقاصيص خيالية كثيرة ومن ذلك ما يرويه ابن رسحاق أن «محمداً – عليه الصلاة والسلام – بعث سرية إلى ساحل البحر فلما نفدت ذخيرتهم قذف لهم البحر بدابة هائلة تغذت عليها السرية عشرون يوماً وكان يمر تحت أحد أضلعها بعيراً براكبه»[7].

وإذا كان الاهتمام في هذا المقام بالعجائبي كنمط من السرد يتغذى على الأسطوري والخرافي في إطار الحكايات والقصص الديني، فليست الغاية من وراء ذلك حصر العجائبي في هذا النوع من الحكايات فقط، وإنما الغاية بيان أن العجائبي تعدى السير الشعبية ليلتصق بموضوعات أكثر قداسة (الدين) وخاصة ما تعلق منه بأشراط الساعة، والجنة، والبعث، والحور العين وصفاتهن... إلخ. مما أفسد على العامة عقائدهم، وقلّص على الخاصة أوقات ذكرهم،

هذا الذي أدى بالسلف إلى الحذر من رواية أخباره فعدّوها من الإسرائيليات التي لابد من اتخاذ الحذر والحيطة في التعامل معها.

ولقد جعل عبدالله إبراهيم من (حديث الجساسة) و(حديث خرافة)(*)، كما اصطلحت عليه المصادر العربية، البوابة التي دخلت منها الخرافة شرعياً إلى الثقافة العربية، وكان الرسول ﷺ هو فاتحها؛ لأنه روى عن تميم الداري قصة الجساسة والدجال على الملأ، ولم يكن غرضه من وراء ذلك الاقتداء بالأفعال الخرافية، ولكن بغية التسلية والسمر اللطيف الذي لا يخلو من هدف اعتباري لا يتعارض وتعاليم الدين الإسلامي[8]، مؤكداً غير مرة أن الخبرين «هما اللذان فتحا بوابة القصص العربي على الجن والنبوءة وهو ما تحتشد به الحكايات الخرافية والسير الشعبية»[9].

فالرسول عليه الصلاة والسلام من منظور عبدالله إبراهيم «قد أعطى الشرعية الدينية لهذا النمط من الحكايات، ابتدأت بالرسول نفسه (...) وتطورت فيما بعد»[10] على أيدي القصاص الذين كان لهم الدور الفعال في انتشار الخرافة ودخولها إلى ميدان الأخبار المعروفة آنذاك.

أما عبدالملك مرتاض، ودون حاجة منه للبحث عن دليل شرعي يُسند إليه رأيه لإضفاء الشرعية الدينية على الأساطير والخرافات، فإنه يرى ومن منظور جمالي فني بحت «أن اعتبار الأسطورة أمراً مخالفاً لمبادئ الإسلام شيء غير مقبول، لأن الأديب هو غير رجل الدين وإن الأدب نتيجة لذلك هو غير الأوامر والنواهي الشرعية»[11]. مؤكداً أن «أجمل ما في الأدب تحليقه في عوالم جديدة يرتادها، وأقبح ما فيه التقليد والقصور والتسليم بواقع ممجوج»[12].

وإذا كان عبدالملك مرتاض صريحاً في الفصل بين رجل الدين والأديب، فإن عبدالله إبراهيم حاول وبكل ما أتيح له من دلائل أن يجعل من رجل الدين ممثلاً في شخص الرسول ﷺ هو الأول المضفي للشرعية الدينية على الفكر الخرافي والأسطوري الذي لايلبث في الواقع أن يكون سوى «مجموعة الأخبار والحكايات التي كانت صدى للعقائد الدينية القديمة وهي تكشف عن ترسبات كثيرة تتعلق بأمر الإنسان في علاقته الغيبية بالظواهر الطبيعية من جهة، ووعيه البدائي بما يحيط به من أحداث وتطورات من جهة ثانية، وهي في كل ذلك تحيل على رؤية الإنسان الساكنة لنفسه وعالمه»[13]، رؤية يغلّفها الخيال والبعد عن الواقعية وينير دربها الوهم والهذيان الليلي، مما يجعل كل مشاهدها خارج نطاق التصديق؛ لأنها لا تتصل بالعالم والزمن الأرضيين الذين نعيش فيهما، بل هي خارج مجال الأرض بكل معطياتها، متصلة بعالم عجائبي يخرج عن المحتمل المقذع لمجافاته للواقعية الإسلامية مما يدعو للتوقف عنده لأن الدين الإسلامي حمل أتباعه على كثير من الواقعية وحاول أن يبتعد

بهم عن الأسطورة والخرافة ما استطاع[14]، لأنها تُفسد على العامة عقائدها وتلهي الخاصة عن الذكر والتدبر في ملكوت السموات والأرض. ومن هذا المنطلق كان موقف السلف حازماً تجاه الأخبار والحكايات العجيبة الموغلة في الخرافية التي تأخذ بلب القارئ والسامع على حدٍّ سواء، فهذا الإمام أحمد فيما يُنقل عنه يقول: «ثلاثة لا أصل لها: التفسير، والملاحم والمغازي»[15].

فإذا كان أمر التفسير محلولاً على الأقل بالنسبة لرجال الدين، فإن أمر الملاحم والمغازي يرجع بالدرجة الأولى إلى تسرب العجائبي كنمط من أنماط القص إليهما وخاصة في العصر الراشدي لانتشار القاص المحترف.

يبدو ذلك واضحاً في فتوى ابن قدّاح كما أثبتها سعيد يقطين في كتابه (الكلام والخبر): «(...) سئل بعضهم عن كتب السخفاء والتواريخ المعلوم كذبها، كتاريخ عنترة ودلهمة (ذات الهمة) ونحو ذلك هل يجوز بيعها أم لا؟. فأجاب لا يجوز بيعها ولا النظر إليها. وأخبر الشيخ الحسن البطرني أنه حضر فتوى ابن قدّاح فسئل عمن يسمع حديث عنترة هل تجوز إمامته؟ فقال: لا تجوز إمامته ولا شهادته. وكذلك حديث دلهمة لأنها كذب، ومستحل الكذب كاذب، وكذلك كتُب الأحكام للمنجمين وكتب العزائم بما لا يُعرف من الكلام»[13].

يقول سعيد يقطين معلقاً على هذه الفتوى أنها تلخص وبشكل غير ملتبس موقف الثقافة العالمة من كتب الخرافات والشعوذة، والتي لولا استفحال أمر انتشارها بين العامة لما كان لصدورها مبرر، معتبراً السيرة الشعبية بصورة عامة منضوية تحت كتب المنجمين والعزائم والسحر القائمة جميعاً على الكتب ومجافاة الواقع[17].

ومما لا مشاحة فيه أن السحر هو «أحد المظاهر البارزة للعجائبية لأنه يفضي إلى الأعمال الخارقة والتصرفات المحيرة، والذي لا يبرح العالم أمامها غير مقتنع»[18].

وعليه فالنص على تحريم هذه الكتب من خلال عبارة (لا يجوز بيعها ولا النظر فيها) هو في حقيقة الأمر تحريم لما تحتويه من عوالم عجائبية بأفعالها وفواعلها التي تبعث على التردد والحيرة بين التصديق والتكذيب.

وإذا كان هذا موقف السلف من كتب المغازي والملاحم والخرافات والسحر، فإن موقف الخلف لم يكن ببعيد عن ذلك، فهذا محمد عبده، في مقال له بعنوان (كتب المغازي وأحاديث القصاصين) كما أورده سعيد يقطين في (الكلام والخبر)، يجيب عن سائل سأله الرأي فيما يوجد بأيدي الناس من كتب الغزوات الإسلامية، وأخبار الفتوح الأولى وعما حُشيت به تلك الكتب من أقوال وأعمال...، مبيناً ما طرأ على التاريخ من التدليس والكذب، وهو

بذلك يُقيم رأيه وفتواه على نفس أسس السلف الصالح؛ إذ هناك الصدق (المطابق للواقع)، وهناك الكذب (ما ينبو عن الواقع) وعليه فما كان مطابقاً للواقع فهو المحمود من الأخبار، وما كان غير مطابق للواقع فهو المذموم. وعلى غرار هذا التصور وفي مقال آخر له بعنوان (الكتب العلمية وغيرها) رتَّب الكتب المتناولة في أيدي المصريين وقسّمها على النحو الآتي:

1 – الكتب النقلية الدينية. 2 – الكتب العقلية الحكمية. 3 – الكتب الأدبية. 4 – كتب الأكاذيب الصرفة، مثل السير والقصص الشعبية. 5 – كتب الخرافات مثل السحر والتنجيم والكيمياء الكاذبة[19].

ويعلق سعيد يقطين على ذلك بأن «الكتب الأدبية تحتل مكانة وسطى بين الصدق (النقل – العقل)، والكذب (القصص والسير والخرافات)، كما تثير الانتباه تسميته كتب السير والقصص الشعبية بـ «الأكاذيب الصرفة» وهو ينعتها بهذا لأن فيها «تاريخ أقوام على غير الواقع، وتارة تكون بعبارة سخيفة مخلة بقوانين اللغة»[20].

ومما تقدم يتبين أن موقف الخلف لم يتغير كثيراً عن موقف السلف، بل كان أكثر حدة في اعتبار هذا النوع من الكتب من المحرمات التي على المسلم الابتعاد عنها قدر المستطاع.

أما المعاصرون فقد أخذ الاهتمام عندهم بهذه النصوص بعداً مغايراً لما سبق إذ عمد المبدعون إلى توظيف عوالمها التخييلية الشعبية والعجائبية في إبداعاتهم الفنية مما أضفى على الخطابات الجديدة خصيصة تكسير قوالب الكتابة التقليدية الممجوجة، ويظهر ذلك جلياً في كتابات عبدالملك مرتاض، جمال الغيطاني، سليم بركات، الطاهر بن جلون، عبدالحميد بن هدوقة، إبراهيم الدرغوتي.... إلخ.

هؤلاء الذين أثبتوا قدرات فائقة في توظيف عناصر التراث العربي الكلاسيكي ذات الطابع العجائبي المحض في رواياتهم، بحيث تجاور فيها الواقعي بالعجائبي بشكل ينم عن تمكن أصحابها من تقنيات السرد في الخطابات الجديدة.

ارتبط المتخيل في الدراسات الغربية بمجموعة من المجالات الفكرية كالفلسفة وعلم النفس والأنثروبولوجيا، وبمجموعة من الأسماء المؤسِّسة خصوصاً غاستون باشلار، وجان بيار ريشار، جلبير ديران، ونور ثروب فراي.......... إلخ.

أما بالنسبة للثقافة والفكر العربيين فقد شكل المتخيل اليوم على رأي شعيب حليفي «مبحثاً استراتيجياً في دعم الدراسة النقدية والدفع بها نحو استكشاف بعض القواعد الفقهية والتقنية التي تؤسس للإبداع الفردي والجماعي نسيجه من جهة، واستشراف آفاق هذا الإبداع من جهة ثانية»[21].

و«لئن كانت الكتابة الأدبية تتحدد أساساً بأخذها بأسباب الخيال، فإن التجربة الإبداعية

أخضعت مظهر التخييل هذا إلى نظم ومقاييس محددة قليلاً أو كثيراً، وهكذا تميزت الكتابة الواقعية التي تمثل عتبة دنيا من استدعاء التخييل بترسمها طريقة تقوم إجمالاً على إيهام بالواقع، فيما تنحو الكتابة العجائبية المجسِّدة عتبة عليا من مظهر التخييل (...) لاقتناصها بالمظاهر المثيرة للدهشة والاستغراب»[22]، واستدعائها لفوق الطبيعي الذي يجعل الخطاب يشتغل في فضاء شديد الدقة «لأنه يلامس المتخيل حيث تكون تبدياته (...) هُدباً من أهداب المستحيل»[23]، لأن العجائبي (الفانتاستيك) على حد تعبير شعيب حليفي «يتيح للمخيلة الانطلاق بحرية كبيرة»[24]. باعتبارها «قوة تتصرف في الصور الذهنية بالتركيب والتحليل والزيادة والنقص»[25]، فهي إذن «منطقة شاسعة تشتمل حقائق متعددة»[26]. وليس العجائبي إلا هُدْباً من أهدابها المتعددة وكل هُدب يفتح نافذة من نوافذ التخيل لإنتاج أنواعه المعروفة[27].

ولأجل ذلك كان العجائبي – كتقنية سردية – رافداً للخطابات الجديدة بما عجزت الواقعية عن تطعيمها به، من خلال شق كل الطابوهات، وزرع كل ما هو فاضح ورهيب فيها، ليتم من خلالها عكس دواخل الإنسان الملتهبة والمشتملة على كل ما هو عقلاني. ويتلاقح كل ذلك في فضاء عجائبي يضم الحقيقي والمتخيل لاستيلاد ما سماه شعيب حليفي بالإشرافة الفانتاستيكية التي يتميز فيها العجائبي بكونه ممزقاً للتماسك الذي يحظى به الواقع من خلال استحضار موتيفات معينة لا مألوفة[28]، وشاذة على مستوى إنتاج العجائبي الذي هو عند شعيب حليفي «تخيل طافح بترسبات اللاوعي وكوابيسه وبالتالي أحلامه[29] المغرقة في اللاعقلانية، لا لشيء إلا «لأن المحكي العجائبي كما يقول (Jacques finne) هو محكي الغموض العقلي الذي يذوب بفضل التفسير»[30].

هذا الأخير (التفسير) يعد المستوى الثاني الذي يتبدى فيه دور المخيلة في تشكيل المحكي العجائبي، حيث إن اشتغال التفسير في المحكي العجائبي إنما «يكون في المخيلة وهو اشتعال مشروع (...) يستمد جذوره من الإرث الملحمي والنثر القديم دون احتفاظه بمشروعية الوظيفية التي كان يؤديها ويشغلها آنذاك...»[31].

ولا يفوتني في هذا المجال أن أشير إلى أن الأعمال النثرية القديمة كانت «تلجأ إلى تفسيرات فوق طبيعي لأحداث طبيعية»[32]، مثلاً تفسير البركان قديماً كان تفسيراً غيبياً، غير أنه في العصر الحاضر أضحت له تفسيراته العلمية الدقيقة.

«بل يمكن الاستنتاج من قراءة أولى لأهم هذه الأعمال النثرية العربية، أن التفسيرات التي كانت تقدمها هي تفسيرات تفتح المجال أمام المخيلة فتجيء فانتاستيكية عجائبية وفوق

طبيعية، فالليالي والسير وكتب التاريخ التي أُلفت (...) في فترات التقهقر (...) وكرامات المتصوفة ويوميات الرحالة العرب وما زخرت به المخيلة العربية من جهة أخرى، كل هذا الزخم النثري كان التفسير فيه (غيبياً) خارقاً»[33].

إذن فنظرة القدامى إلى الواقع كانت نظرة في حد ذاتها عجائبية[34]، ولا يُعتقد أنها كانت كذلك محاولة منهم لتضليل القارئ بقدر ما هي دالة على صراحة العربي القديم مع نفسه؛ لأن ما استوعبه عقله وأحاط بأسبابه علماً فسّره تفسيراً طبيعياً، وما عجز عقله عن استيعابه من الأحداث، وإن كانت تنتمي إلى عالمه الواقعي الحقيقي، قذف به إلى التفسير الغيبي المحكوم بطرفي العجيب والغريب «لذلك كان المحكي القديم في مجمله محكوماً بالتعجيب، واشتغال العجائبي في هذا المحكي عموماً كان اشتغالاً ذا معنى وسلطة شكلت خطاباً يضمر كما يُعلن أيضاً خلفيات تخدم أغراضاً محددة»[35]، وعموماً فإن «إثراء المخيلة العربية بالعجائبي هو شكل مخصب ومنحدر أيضاً في عمق العصور يحترم كلياً قانون القديم»[36] الذي كان ومايزال تُختزل بنوده في الثنائيات الضدية التالية: (الألفة، الغرابة)، (الواقع، المتخيل)، (العقلي، اللاعقلي) وهي كلها تنم عن علاقة جدلية مستمرة بين أطرافها جميعاً وإن كان يمكن ردها كلها إلى ثنائية واحدة هي (الألفة، الغرابة)، لأن الشعور بالغرابة لا يتم إلا في إطار ما هو مألوف[37]، وهو في حد ذاته على حد تعبير عبدالفتاح كيليطو «علة التأثير الذي ينتاب المتلقي الذي تعود على نوع من التصورات»[38].

وبهذا يعود بنا عبدالفتاح كيليطو إلى التصور القزويني للغريب[39] الذي حده بثلاث نقاط أساسية هي: الأمر العجيب، القليل الوقوع، المخالف للعادات الموجودة والمشاهدات المألوفة، وبالتحديد يركز عبدالفتاح كيليطو اهتمامه كله على النقطة الثالثة لأنها توحي بحضور عوالم وقوى غير مألوفة في الواقع المألوف، قد تكون مجرد ثمرة للمخيلة المبدعة التي لا تهدأ عن ممارسة مهمتها في ابتداع الصورة المثيرة، والتي تجعل القارئ أو المتلقي يبقى في حالة تردد بين الواقعي والمتخيل.

وربما كان أحد الأسباب التي جعلت الخطاب العجائبي يطرح جملة من التساؤلات المعقدة والملغمة، حصرها شعيب حليفي في «الاختلافية النوعية لهذا الجنس، وما يطرحه هذا الاختلاف من ابتداع لبلاغة جديدة في الكتابة تتماس مع ما أسماه واين بوث «Both» (بلاغة التخيل) في معناها الموسع، والمشتمل على مجموع التقنيات المستعملة من طرف السارد أو المؤلف حتى يفرض على المتلقي العالم المتخيل، مستعملاً في الأكثر جذور التخيل كي (تبرز مثل واقع قائم، وتجربة كابوسية معيشية يتوجه بها النص إلى المتلقي، فتطرح مسألة الممكن، والتأكيد على ضرورة تصديق الحكاية)، وهي لعبة مفارقة يلجأ إليها

المؤلف، باتباعه منحنى سردياً خاصاً يتخصَّل باعتبارات جعل المتلقي يصدق الأحداث فوق الطبيعية، وتمثل معناها الفلسفي وتأملاتها المتعلقة بقضايا وجودية، وهي مهمة صعبة تتطلب خصيصات سردية مغايرة لما هو مألوف في بعض المناحي»(40)؛ لأن الخطاب العجائبي في حد ذاته خارج عن نطاق المألوف.

وعلى كل حال فإن للعجائبي - رغم حداثة عهدنا به - صوراً مصغَّرة في النثر العربي الكلاسيكي، «وهو ليس سوى امتيار مؤقت لاستذكارات المخيلة، هذه الأخيرة التي تمتح عناصرها من الواقع فتعيد صنعها من جديد كما تحرص على انبثاق واقع مجهول وجديد من طلب الواقع الاجتماعي، مثلما ستحرص على خلخلة سكون اليومي، عن طريق ملامسة الظواهر الطبيعية وكمونها فيما هو طبيعي، كما تلامس الواقع بمنظار مغاير لما ألِف الكائن النظر به إلى الأشياء، فتهتز معرفته بهذه الأشياء ويسقط في المحتمل واللامحتمل»(41).

ولعل خير ممثل للعجائبي في النثر العربي الكلاسيكي القديم هو الرحلات العربية بنوعيها البري والبحري، هذه التي اخترقت حدود المألوف من المكان، وكان الخيال فيها طافحاً، والعقل مغيباً تماماً، والنفس مصدقة لكل ما يُروى لها من الحكايات والخرافات التي كان المكان البعيد مرتعاً لها.

الهوامش

(*) يقال سمي الداري نسبة إلى بني الدار أو إلى عبدالدار كما يروي ذلك فلها وزن، بينما يذهب النووي في كتابه «تهذيب الأسماء» إلى أن نسبته هي الديري، وهي نسبة إلى الدير الذي كان راهباً فيه قبل أن يدخل الإسلام. وهو تميم بن أوس بن خارجة بن سواد ويقال سود بن جذيمة بن ذراع عدي بن الدار بن هانئ بن حبيب بن نمارة بن لخم. راجع: دائرة المعارف الإسلامية، نقلها إلى العربية محمد ثابت أفندي وآخرون، 1933، م 3، ص 470.

(1) راجع: قنديل، فؤاد: أدب الرحلة في التراث العربي، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، ط2، 2002، ص 32، وكراتشوكوفسكي. تاريخ الأدب الجغرافي العربي، تح: صلاح الدين عثمان هاشم، الإدارة الثقافية في جامعة الدول العربية، 1957، ج 1، ص 53.

(2) راجع: دائرة المعارف الإسلامية: م 5، ص 471، تاريخ الأدب الجغرافي العربي، ج 1، ص 53.

(3) مسلم، بن الحجاج: صحيح مسلم، دار الكتب العلمية، بيروت، 1981، الحديث رقم 5235.

(4) دائرة المعارف الإسلامية، م 5، ص 481-482، تاريخ الأدب الجغرافي العربي، ج 1، ص 53-54.

(5) تاريخ الأدب الجغرابي العربي، ج 1، ص 54.

(6) نفسه، ج 1، ص 54.

(7) نفسه، ج 1، ص 56.

(*) رُوي هذا الحديث عن عائشة – رضي الله عنها – أنها قالت: «حدّث رسول الله ﷺ نساءه ذات ليلة حديثاً فقالت امرأة منهن يا رسول الله: كان الحديث حديث خرافة. فقال: أتدرون ما خرافة؟ إن خرافة كان رجلاً من عذرة أسرته الجن في الجاهلية فمكث فيهن دهراً طويلاً ثم ردوه إلى الإنس، فكان يحدِّث الناس بما رأى فيهم من الأعاجيب فقال الناس: حديث خرافة». راجع: أحمد بن حنبل: مسند الإمام أحمد مؤسسة التاريخ الإسلامي – دار إحياء التراث العربي، بيروت، 2004، رقم الحديث 24085.

(8) إبراهيم، عبدالله: السردية العربية – بحث في السردية للموروث الحكائي العربي –، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 2، 2000، ص 86.

(9) نفسه، ص 93.

(10) نفسه، ص 92.

(11) مرتاض، عبدالملك: الميتولوجيا عند العرب – دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص 16.

(12) نفسه، ص 16.

(13) إبراهيم، عبدالله: السردية العربية، ص 86.

(14) الجوزو، مصطفى: نظريات الشعر عند العرب – الجاهلية والعصور الإسلامية، دار الطليعة، بيروت، ط 1، 2002، ج 2، ص 256.

(15) السيوطي، جلال الدين: الإتقان في علوم القرآن، دار المعرفة، بيروت، ط 4، 1978، ج 2، ص 227.

(16) يقطين، سعيد: الكلام والخبر – مقدمة في السرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ط 1، 1997، ص 61.

(17) نفسه، ص 61-62.

(18) مرتاض، عبدالملك: العجائبية في رواية «ليلة القدر» للطاهر بن جلون، منشورة ضمن أعمال ملتقى 15-16 ماي 1989، الموسوم بـ «قراءة الرواية – بحوث ومنهجيات، منشورات مخبر سوسيولوجيا التعبير الفني، دفتر رقم 3، ج 1، نوفمبر 1992، ص 121.

(19) الكلام والخبر: ص 66-67.

(20) نفسه، ص 67.

(21) حليفي، شعيب: تجليات المتخيل في السرد الفانتاستيكي، مجلة بصمات، العدد 4، كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة الحسن الثاني – المحمدية، الدار البيضاء، المغرب، ص 82.

(22) العجيمي، محمد الناصر: المتلفظ إرباك القراءة التقليدية – إبراهيم الدرغوثي نموذجاً –، مجلة كتابات معاصرة، العدد 35، م 9، تشرين الأول – تشرين الثاني 1998، ص 93.

(23) حليفي، شعيب: شعرية الرواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة، 1997، ص 22.

(24) نفسها.

(25) صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني – مكتبة المدرسة، بيروت، ط 1، 1971، ج 1، ص 261.

(26) شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 22.

(27) نفسه، ص 22.

(28) نفسه، ص 22 (بتصرف).

(29) تجليات المتخيل في السرد الفانتاستيكي، ص 82.

(30) شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 86.

(31) نفسه، ص 83.

(32) نفسه، ص 82.

(33) نفسه، ص 82.

(34) ابن عبدالعالي، نعيمة: واقع عجيب وغريب متاح على الشبكة [2004/10/15].

.wwww.aeabycstory.net

(35) شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 52.

(36) نفسه.

(37) كيليطو، عبدالفتاح، الأدب والغرابة – دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار الطليعة، بيروت، ط3، 1997، ص 60.

(38) نفسها.

(39) القزويني: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، دار الشرق العربي، بيروت – سوريا، د.ت، ص 15.

(40) تجليات المتخيل في السرد الفانتاستيكي، ص 83.

(41) شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 55-56.

* * *

دراسة نقدية: تناسل الحكايات في ألف ليلة وليلة

سامي بن عبداللطيف الجمعان

مدخل إلى تقنية التناسل:

من أكثر الظواهر غرابة في مجتمع ألف ليلة وليلة، ظاهرة الاهتمام بالحكاية، وإكبار مكانتها[1]، بوصفها القوة المهولة التي أنقذت الكثيرين من سيف الإعدام، ومن قبضة العفاريت، ومن طلاسم السحرة، فليست (شهرزاد) فحسب، من استطاعت النجاة باستخدام قوة تأثير الحكاية، بل هذا المجتمع القاص بأكمله كان سلاحه الناجع الحكاية. وربما انتفت تلك الغرابة حين قال (تزفتان تودوروف) واصفاً أهمية السرد في هذا المجتمع: «السرد حياة، والروي نفياً للموت»[2].

تبعاً لتلك القداسة، سنضع هذه الظاهرة، أو التقنية الفنية التي تعاطى معها كتاب ألف ليلة وليلة تعاطياً لا حدود له، وسنحاول جاهدين استظهار ما اختزنته من طاقة درامية، ومن ثمّ سنقف على تجلياتها في مسرحنا العربي على اختلاف مراحله.

******

وقف الأربعة المتهمون بقتل الرجل الأحدب أمام الملك، مهددين بالإعدام، إلا إذا افتدوا حياتهم برواية أعجب من حكاية الأحدب، وقد كان، ومن ثمّ اعتنق الملك رقابهم، بعد أن أمتعوه بحكاياتهم العجيبة»[3].

«العفريت في حالة هيجان، ورغبة عارمة لقتل التاجر المسكين، إلا أن الحكايات تنطلق من الأفواه في وقتها المناسب، فتقايض العفريت على إطلاق التاجر، في حالة أعجبته الحكايات، التي رواها أصدقاء التاجر، وقد تحقق ما أرادوا وتم إطلاق سراحه نظير الحكايات»(4)، بالمقابل فإن الملك (رويان) يكون مصيره الموت، لأنه رفض أن يحكي حكاية التمساح وتعلل بأنه لا يمكن أن يقولها، وهو في هذه الحال. بينما يأتي رجل من أقصى الأرض، ويتكبد عناء السفر، قادماً من بلاد بعيدة قاصداً حكاية يسمعها، بل ويقدم روحه فداء لسماعها.

حين نبحث عن سر إكبار الحكاية التي تمتعت بها الحكاية في مجتمع الليالي، نجده في قيمتها، بوصفها صنواً للحياة، فقد أسرّت شهرزاد لأختها دنيا زاد، بأنها بالحكاية سوف تدفع الموت عن نفسها، وعن كل بنات جنسها.

ويقول تودوروف:

«إن جميع شخصيات هذا الكتاب لا تنفك عن القص، فهذا يعني تقديساً سامياً لهذا الفعل. فأن تقص مساوٍ لأن تعيش...، فالحكاية في هذا الكتاب تساوي الحياة، وغيابها يساوي الموت»(5).

وإذا كانت شهرزاد، وذريتها من الرواة يرون في حكايات لياليهم، وتناسلها قوة على المستوى الاجتماعي، فإن البحث يرى فيها قوة موازية على المستوى الدرامي، وعليه فإن توالد الحكايات في كتاب الليالي، صار دافعاً لتوالد أسئلة البحث الدائرة حول ماهية الظاهرة، كظاهرة علمية أدارت عجلة النقد، وكخاصية درامية موحية. ولهذا سوف نكون حيال ثلاثة محاور نطرحها على بساط البحث، للإحاطة بالظاهرة ككل، ولرصد شتى العوامل التي جعلتها طاقة درامية خصبة في فضاء الليالي الرحب:

المحور الأول: مصطلح الظاهرة وأصل منشئها.

المحور الثاني: مفهوم الظاهرة في الدراسات النقدية.

المحور الثالث: القوة الدرامية فيها.

من حيث المصطلح، فستعول الدراسة على مصطلح «تناسل الحكايات» وهو أحد المصطلحات اللغوية(6)، التي أنتجتها حركة النقد الحديث، كظاهرة ذات طابع خاص اتسمت بها بنية الحكاية الشعبية، ويكتسب هذا المصطلح دقته، من دلالته العميقة على تركيبة بنية الليالي، القائمة على التناسل، فضلاً عن كونه يشكل امتداداً لدلالة مصطلح «الحكاية الأم» الذي ارتضته الدراسة، دون سواه؛ ليقوم مقام حكاية شهريار وشهرزاد.

جاءت تقنية «تناسل الحكايات» إلى الليالي من أصول هندية(7)، علماً أنها تعد «بمثابة تقليد أدبي موجود في أغلب بلدان العالم، فقد ظهرت في أعمال كثيرة منها الحكاية المغولية ذات الأصل البوذي (أرجي

برجي)، وحكايات (كانتري بري)، لـ (تشوسر)، ومجموعة (بوكاشيو)، المسماة (عشرة أيام)..، وهي واضحة تماماً في (كليلة ودمنة)، وفي (الأسفار الخمسة أو البنجا تنترا) التي تعد أصلاً لها»[8].

ويتلخص مفهوم هذا التقليد الأدبي القديم في الحكايات الشعبية، في وجود بنية سردية تتكون من حكايات متعددة، جاءت من أصل واحد، هو الحكاية الأم، والحكاية الأم بمثابة الرحم القادر على التناسل دائماً، وهي طبيعة توليدية تترى فيها الحكايات متوالدة واحدتها من الأخرى. وخليق بكل حكاية تنسّل من رحم الأم، أن ترث عنها هذه الصفة، فتكون قادرة على ولادة ذريتها، وقد تعد الخطاطة (أ) التي أعددناها لـ «حكاية تتضمن مكر النساء وأن كيدهن عظيم»[9] برهاناً على ما تقدم، وعلينا أن نمعن النظر في تناسل الحكايات، وفي تعدد الرواة: **(انظر الخطاطة (أ) المرفقة بالدراسة)**.

هكذا هي فكرة التناسل تبدو في مجملها بسيطة واضحة، ناهيك عن كونها انطباعاً بديهياً يلحظه قارئ الليالي دون عناء، ومشقة بمجرد الاطلاع عليها، إلا أنها من جانب الدرس النقدي، قد اتخذت مساراً آخراً، وأبعاداً أخرى، من واجب البحث إلقاء الضوء عليها.

وأول هذه الدراسات، ما أنجزه تزيفتان تودوروف بصفته أول من تناول الظاهرة بالبحث، فقد أسماها «توالد الحكايات»، واعتمد في وصفها على إبراز عاملين يرى فيهما الدور الأبرز لوجود هذا الشكل النمطي للبنية، بتناسل الحكايات من بعضها البعض، وهذان العاملان هما:

أ - التضمين.

ب - الشخصية.

وقد ربط بينهما بأن جعل شرط ظهور أي حكاية جديدة مرهون بظهور شخصية جديدة في فضاء السرد، وأن الحكاية الجديدة يتم تضمينها مع الحكاية السابقة لها.

وتشرح سيلفيا يافل مفهوم الترابط لدى تودوروف بقولها: «إن الترابط هو من التقنيات البسيطة الشائعة للتوالد السردي، ذلك أن كل سرد يكمل السرد التالي له.. إلخ، ويقوم الشخوص الذين يتغيرون بالربط بين أجزاء السرد، وهو ما يطلق عليه تودوروف الترابط بواسطة «التضام»، ويرتبط تمهيد السرد بالسرد عن طريق هذه الوسيلة»[10].

ويأتي باحث آخر ليؤكد أهمية استنتاج (تودوروف) بوصفه قابلاً للاستثمار في أي تحليل للظاهرة، كما أنه فسر هذا الرأي بقوله: «إن الخصوصية لكل قصة في ألف ليلة وليلة تكمن في إرساء بديهة «التضمين» ذلك لأن القصة المتضمنة، إنما هي قصة لقصة.. فحين تحكي قصة قصة أخرى، فإن الأولى تبلغ مضمونها الخفي، وتفكر في الوقت ذاته بنفسها في هذه الصورة»[11].

وأما جيرار جنيت فيحفل بالتناسل، ويجعله المؤسس لنظرية التبشيرات في السرد الحديث، ويصفه بمصطلح «المستوى» الذي تنتظمه عدد من العلاقات(12)، بمعنى «أن كل حكاية هي مستوى «أعلى» من مستوى الحكاية التي تتوقف عليها، والتي تسندها هي»(13).

ثم إنه اقترح تقسيم العلاقات التي تجمع بين هذه المستويات إلى «أنماط» ثلاثة هي: النمط الشفهي، والنمط المكتوب، والنمط التشكيلي، وقد عدّ ألف ليلة وليلة من فئة النمط الأول.

وتتواصل جهود الباحثين لتعطي وجهات نظر متباينة، حتى إن البعض أعاد التناسل في حكايات الليالي إلى مفهوم أطلق عليه «الحيلة القصية»، ومن هؤلاء كاثرين سليتر جيتس، التي أجرت دراستها على مجموعة (حكايات كانتر بري) الشبيهة بأسلوب الليالي، وتقول: «إن إنشاء إطار يبرز كل المكونات المفردة للعمل كما يبرز العمل بوصفه كلاً، ويتيح عرض «نمط من المعرفة الموسوعية» – الأدب – إنما هي «حيلة قصية» تتضح فعاليتها بشكل ملحوظ في ألف ليلة وليلة»(14).

وأما ما يخص الجهود العربية – والتي لا يمكن تجاوزها – سنكتفي بدراستين متباينتين في الرؤى من جانب، ومتفقتين من جانب آخر، وبشكل عام فكل ما أنجز عربياً في حقل ظاهرة «تناسل الحكايات» يعد إضافة قيمة. ولنبدأ بمفهوم «الحيلة القّصية» الذي انتهت عنده دراسة كاثرين سليتر جيتس، فقد أكد شرف الدين ماجدولين أن «لعبة شهريار الرهيبة التي تراوح بين الزواج في الليل والقتل في النهار لعذارى مملكته، تتوقف حين يجمعه الحظ بشهرزاد ابنة وزيره لتستبدل «بلعبة» القتل لعبة السرد وتخييل الصور».،. هذه الحيلة البلاغية لتوالد الصور الحكائية وتفرعها، في متن الليالي، وهي المبدأ المبرر والمنظم، في آن، لتوالي الحوافز والمثيرات السردية، إنها على حد تعبير ميا جير هارد: تلك المتون وقد رويت ضمن حكاية أقل طولاً وإثارة، بما يجعلها تؤطر تلك المتون كما يحيط الإطار بالصور»(15).

ومن هذا المنطلق يؤكد شرف الدين قوة الوشائج، والالتحامات التي تربط الحكايات بعضها ببعض، إلى الحد الذي لا يجعلها تتشظى نصياً، كما لا يشعرنا بوجود حدود فارقة لبنياتها السردية.

ويستخدم شرف الدين للعبة السرد تلك مصطلح «التفريع الحكائي»، مؤكداً أن هذه الحكايات الفرع ليست بالضرورة من نفس نوع الحكايات الأصل، كما أنها لا تتشابه فيما بينها، فقد تكون الأولى حكاية عجيبة، والثانية حكاية خرافية، والثالثة شطارية.. وهكذا، والبحث يري في ذلك التنوع الحكائي في بنية السرد طاقة درامية موحية، غذّاها تناسل

الليالي، وسنتناولها في المحور الثالث الخاص بالأثر الدرامي للتناسل.

ومن فرضية هدم البنية السردية القائمة أصلاً في الليالي، تنطلق فريال جبوري غزول في دراستها للظاهرة، حيث تفترض إسقاط بعض الحكايات التابعة للحكاية الأم، كحكاية (الحمار والثور)، وترى أن ذلك لن يخل البتة ببنية السرد وتراكماتها، ثم تفترض إسقاط الحكاية الأم بأكملها من الليالي، وذلك ينتج – على حد تعبيرها: مجموعة قصص غير مترابطة[16].

لقد أفضت فرضية الهدم بالباحثة إلى توجيه عدد من الانتقادات لبنية الليالي السردية، على الرغم من أنها لا تتردد في وصف الحكاية الأم بـ «الرحم النصي» الذي «يعمل بعدّه مركزاً لعدد غير متناه من الدوائر متعددة المحيط، والنسيج، ولكنها متشاركة في بؤرة مرجعيتها، وهذا التعدد، والاختلاف من جهة القصص، والتوحد في مرجعيتها يجعل من التنافر، والتضافر حليفين يحكمان نسق هذا النص الرمزي»[17].

وأول ملمح سلبي ترصده فريال جبوري في بنية التناسل هو كون «الرحم النصي يتيه في الكلام، ولا يحدده السرد صراحة، ثم إن هذا الرحم لم يكن في مركز النص كله، ولم يكن مسوغاً لكل أجزاء النص بكل تكراراته وتناقضاته واستطراداته»[18].

والملمح السلبي الثاني من وجهة نظرها هو: «كون تباين أنواع القصص جمعت في الليالي بصورة مشوشة وعشوائية[19]، ثم تستدرك لتضع مبرراً لتلك العشوائية فتقول: «ولكن هذا مقصود حيث إن طريقة تنظيم القصص ليست تسلسلية وسردية، بل استبدالية، وشعرية، فكل قصة ترتبط بشكل مباشر، أو غير مباشر بالقصة المولّدة»[20].

وبوسعنا أن نفند هذا الرأي بعدد من الأسباب منها:

1 – إن هذا التنوع القصصي يشكل بنية قائمة على رغبة الإقناع، واكتناه الدوافع.

2 – طموح هذا التنوع في صنع موسوعة معرفية شاملة. وقد أقرت الباحثة بذلك الأمر حيث تقول: «إن تعدد نوعية القصص ليس مجرد صدفة ولكنه يحقق وظيفة يمكن أن نطلق عليها مصطلح الرغبة الموسوعية في العمل»[21].

3 – إنها «خاضعة لبنية موروثة» لاواعية «يمارسها القاص الشعبي، أو يبدع على غرارها بالمحاكاة والتقليد، دون أن يدرك كنه هذه البنية، أو عناصرها التركيبية، أو المورفولوجية، أو يعي أبعادها، بل يمارسها على نحو عفوي، تقليدي، موروث، ثم إن هذا اللاوعي نفسه هو الذي شكّل الحبكات المتصلة المهيمنة على

القصص غير المطولة أو الحكايات الشعبية»[22].

ونستطيع إضافة سبب آخر هو أن تلك البنى السردية الشعبية كانت ومازال مجهولة المؤلف، بل هي نتاج ثقافات متعددة، وألسن متنوعة.

وهناك لفتة من الأجدى أن نختم بها هذه الأسباب، هي قابلية الحكاية الأم للخرق، وبألوان متعددة من القص، ويعود ذلك – من وجهة نظر الدكتور عبدالله إبراهيم – «إلى التركيب البسيط لهذه الخرافة، وقلة شخوصها، ومحدودية أحداثها، مما جعلها قادرة على احتواء حكايات كثيرة فيها»[23].

القوة الدرامية لتناسل حكايات الليالي :

على ضوء ما أوجزناه من دراسات النقد، والأصول التاريخية للظاهرة، يمكننا الانتهاء إلى قوتها الدرامية، التي تبلور بعضها على صعيد المسرح العربي كما سيتضح من خلال النقاط التالية:

أولاً: (ألف ليلة وليلة) نص مفتوح text open، قابل لتحقيق مفهوم «التوالد النصي»، وهو كل عملية توليدية لاحقة لنص سابق بوساطة تحويل كبير يتم فيه بطريقة مباشرة، حيث إن النص اللاحق يكتب النص السابق بطريقة جديدة، فالنص إذا كان شهيراً كشهرة ألف ليلة وليلة، يستطيع توليد العديد من النصوص، وقد ينفصل عنصر من عناصره، ويصير نواة مستقلة تنمو، وتتفرع، وتتشعب، وتصبح نصاً مكتملاً يحمل رسالة تتفق، أو تختلف مع الرسالة التي يحملها النص.

هكذا قدرة منحت الأقلام المسرحية العربية على صعيد النص رافداً تميز بالانفتاح، وتوافق مع طموح نصوص المسرح، التي تسعى على الدوام إلى فتح فضاءات بنيتها الداخلية والخارجية، ومد جسور صلبة للإفادة من نصوص الميثولوجيا، والتاريخ والتراث، كما أن من المسلّم به أن «بنية النص المسرحي أشد تأثيراً من بنية الخطابات الأدبية الأخرى، لأنه خطاب يحتمل الرواج والاتساع أكثر من النصوص الأخرى، بوصفه خطاباً مقروءاً، من جهة، ومُمسرحاً من جهة أخرى»[24].

وكم تدهشنا قابلية، ومرونة الحكاية الأم مثلاً، للتأقلم مع أجواء أكثر من نص مسرحي عربي، اختلفت في الرؤى، والأهداف، والأساليب، وما ذلك إلا للطاقة الدرامية التي أكسبتها هذه الحكاية من تقنية تناسل الحكايات فهي حكاية تكثر في داخلها الأصوات، واللغات الخاصة والعامة، الرسمية والمهنية، وتتعدد بين سائل ومجيب، ومتابع ومستأنف، كما تتعدد اتجاهات الفعل وتتشابك: وتبدو قصص الصياد والمارد، والحكيم دوبان والملك يونان، والحمال والثلاث بنات، وغيرها، ذات بنى درامية مولدة للفعل والحركة

والتحفين، كما أن حلقات الحكايات المتداخلة في بعضها البعض، تستعير بالتتابع بنى مولدة من أطرها لتتراكم بعض صور الروي، وأشكاله في أنساق وتعابير وبنى»[25].

واعتماداً على هذه المرونة، والقوة الدرامية جاءت مسرحية (شهرزاد) لـ (توفيق الحكيم) من أجل إرساء فكرة فلسفية معينة، بينما قدمها (عمر النص) في مسرحيته (شهريار) بصورة مغايرة، حيث طرق فيها سمة القدرية التي يعيشها أبطال الأساطير، في حين أن مسرحية (شهرزاد الحلم والواقع) لـ (أحمد جمعة) تتجه صوب الهدف الاجتماعي البحت، بينما تتخذ (حكم شهرزاد) لـ (عزت الأمير) الشفرة الرمزية هدفاً لها.

ثانياً: من الملامح الدرامية الجديدة بالطرح، من خلال مفهوم تناسل الحكايات، قدرة هذه الظاهرة على التأثير في النص المسرحي من ناحيتي الشكل، والمضمون.

فمن حيث المضمون، تستطيع الطاقة الموضوعية المتنوعة التي طرحتها آلية التناسل توفير مضامين فكرية متنوعة الاتجاهات، نظراً لإحاطتها بشتى أنواع المعارف، وشتى أنماط الشخصيات، وما وصفنا لبنية الليالي بالبنية «الموسوعية»، إلا بالنظر لما قدمته أنساقها السردية من طرح فكري متنوع، فهي تحتوي على مضامين دينية، ولغوية، وتاريخية، وجغرافية، ونفسية، ثم إن الكاتب المسرحي بحاجة إلى حكايات ذات طاقة إقناع هائلة – انظر إلى مدخل الباب الأول – تضطلع بتغيير الواقع، ونسف السائد، بكل سلبياته، وتبعاتها المرفوضة، وهنا لابد من الاعتراف بما حققته الليالي – ككتاب حكائي – في هذا المضمار فقد استطاعت أن تغير الواقع، وتستبدله بما هو خير، سواء في حكاياتها الأم، أو الحكايات منفردة، أو بالنظر إلى كل الحكايات في إطار واحد.

يقول صبري حافظ : «ألف ليلة وليلة من النصوص النادرة، التي تنطوي بنيتها القصصية ذاتها على برهانها الأكيد على فاعلية السرد في تغيير الواقع، لأن النص لا ينتهي إلا وقد عاد بنا مرة أخرى إلى القصة الإطار، ليكمل حلقتها الأخيرة بعد أن ترك نهايتها مرجأة لألف ليلة كاملة فتح فيها النص قوساً كبيراً بدأ فيه بقصة، حكاية التاجر مع العفريت، وانتهى بقصة معروف الإسكافي، ثم عاد بنا إلى النهاية في الليلة الواحدة بعد الألف ليعلن فيها الملك على وزيره ومدينته توبته عن قتل النساء»[26].

أما من جانب الشكل، فإن تداخل الحكايات عبر تقنية التناسل كان له تأثيره المباشر أو غير المباشر في حضور هذه التقنية في ظاهر النص المسرحي العربي، فمازالت بعض المسرحيات، لاسيما المأخوذة عن الليالي[27] تصهر أكثر من حكاية في قالب

واحد فتبدو منسجمة العناصر، بحيث تدل على الإمكانات الهائلة لتقبل تلك الحكايات لحكايات دخيلة في سياقاتها السردية، بالضبط كما فعل (الفريد فرج) حين نسج مسرحية (على جناح التبريزي وتابعه قفة) من ثلاث حكايات من الليالي هي حكاية (المائدة الوهمية)، وحكاية (الجراب)، وحكاية (معروف الإسكافي)، فضلاً عن إفادته من حكايات أخر وردت في الليالي.

ويرى البحث أن تناسل الليالي أثر في الشكل العام للنص من حيث فضاء الزمان، وفضاء المكان، إذ ساير الكتاب هذه التقنية في تتابع الحكايات دون عد لسياقاتها الزمنية من حيث القبل والبعد، ودون التقيد بنظام المنظر المسرحي الواحد كدال على المكان.

يؤكد بعض الباحثين هذا التأثر بعدم التزام المستفيدين من الحكاية الشعبية بجميع قواعد التأليف المسرحي المعروفة، وتعليل ذلك أن الكتّاب «سايروا منهج الحكاية الشعبية في عدم التقيد بوحدة الحدث فضلاً عن وحدة الزمان، أو المكان، ولكنهم احتذوا نهجاً في السياق الزمني في السرد دون نظر إلى الفترات وارتباطها أو عدم ارتباطها، وطول الفواصل التي تفرق بنيتها من حيث الزمان والمكان»[28].

ومن زاوية ثالثة فقد أخذ الكتّاب عن هذه البنية التناسلية عرض الأحداث المسرحية بنظام اللوحات المتجاورة، التي ينتظمها إطار عام، تتشكل بداخله عدد من المشاهد، أو اللوحات أو المناظر، بل كثيراً ما كانت تقنية الراوي، هي الرابط الذي يصل بين تلك المشاهد، تماماً كما فعلت شهرزاد في الليالي. وعلى الرغم من أخذ المسرح العربي لتقنية تعدد اللوحات عن المسرح الغربي، فإن الدراسة تعدها – تجاوزاً – صورة لتناسل حكايات الليالي.

وبالعودة إلى مسرحية (شهرزاد) للحكيم سنشهد تقنية المناظر تنتظم الشكل العام لها، وبها تم الاستغناء عن نظام الفصول المتعارف عليه مسرحياً، أما الكاتب (ع. آل شلبي) في مسرحية (حكاية الحكايات) فقد اتبع نظام المشاهد، وكان عددها سبعة عشر مشهداً، ودارت حول الحكاية الأم.

ثالثاً: بالنظر إلى مجمل الوظائف[29]، التي تؤديها تقنية تناسل الحكايات، كنظام فاعل ومؤثر في متلقي النص، نستطيع أن نتبين منها الوظائف ذات الطابع الدرامي الخالص التي تؤديها مثل:

1 – الوظيفة الإرجائية:

وهي تسهم في تصعيد الحدث الدرامي، «بتغذية الفعل القصصي بصورة غير مباشرة، بأسباب التطور، فرواية (شهرزاد) لعدد كبير من الحكايات طوال ألف ليلة وليلة، قد عمل على توفير أسباب جديدة تصرف الملك عن تنفيذ قرار القتل..»[30].

2 – **الوظيفة التشويقية:**

وهي وظيفة جمالية، تلعب دوراً كبيراً في عالم القص، ولا أظن أن الحبكة المسرحية في غنى عنها بالقطع، لاسيما وأن هذا «التقطيع في حكايات الليالي هو الأداء الفني المميز فيها للتشويق، وشد المتلقي إلى نهاية الحكاية الأصلية التي ترتد إليها كل حكاية من الحكايات الفرعية»(31).

نعم، بوسع الكاتب المسرحي اقتناص لعبة التوقف المفاجئ واستثماره، فصياح الديك، وإدراك الصباح لشهرزاد، وسكوتها عن الكلام المباح، وانتظار الليلة القادمة، أداة سحرية لخلق نص حابس لأنفاس المشاهد، وسر من أسرار الفن الدرامي، وحيويته.

فضلاً عن عنصر «الاستباق» وهو الإشارة إلى فعل لم يحدث بعد، ويوصف بأنه عنصر رئيس في التناسل، ويتمظهر في الحكايات بقول المروي له: «(وما الذي حدث لفلان؟ أخبرينا يا شهرزاد!!)، وفي ذلك إثارة للمتلقي، إما بتشويقه، أو خداعه، أو سد ثغرات النص التي ستقع، أو التمهيد لما سيأتي من أحداث، وشخصيات، أو كسر رتابة التتابع السردي.

وهو بالتالي «يزرع أفق توقع، ويرصد ما سيحدث لاحقاً، وبذا فدوره في تركيب الحكاية ذو تأثير خاص، فما ألمح إليه بإيجاز، سيتحول لاحقاً إلى واقعة تندرج في الحكاية، وربما لاستباق حكاية جديدة»(32).

نستطيع التأكيد الآن على أن رابطاً خفياً، نسج بنية الليالي، وأودع فيها صراعاً درامياً صاخباً، يتمثل هذا الربط في وجود ثيمة الموت واستمرارها مما جعلنا كقراء نحس بأن صراع شهرزاد مع الملك، حاضر في كل حكاية سواء بعُدت أو قربت من الحكاية الأم، وزاد هذه القوة الدرامية تأثيراً كتمان (شهرزاد) وأختها (دنيازاد) للسر من وراء هذه الحكايات التي لا يصيبها العقم.

وعلى ضوء ما سبق «فالليالي العربية هي النصوص المفتوحة دون منازع، وهي القادرة بامتياز على تحقيق سلسلة الانزياحات مرة، والتوريطات للقارئ الواحد مرة أخرى، إنها المكيدة، والاستدراج، المصيدة، والشباك، وهي لذلك تستدعي المترجم، والمعد، والمخرج، والمنتج، والكاتب باستمرار ليقرأ، ويعيد القراءة»(33).

الهوامش

(1) كثيراً ما كان الملك أو الخليفة يأمر في ألف ليلة وليلة بكتابة الحكاية بماء الذهب، وحفظها في خزانة الدولة.

(2) مجتمع ألف ليلة وليلة، لـ محسن جاسم الموسوي (ص: 20) مركز النشر الجامعي – تونس/ 2000م.

(3) انظر ألف ليلة وليلة/ حكاية الخياط الصيني والأحدب/ الليلة 26/ الجزء الأول/ (ص: 112)/ دار ومكتبة الهلال – بيروت.

(4) ألف ليلة وليلة/ حكاية التاجر والعفريت/ الليلة 1/ الجزء الأول/ (ص: 11)/ دار ومكتبة الهلال – بيروت.

(5) انظر: نظرة في أدبنا الشعبي، لـ ألفت الأدلبي (ص: 37)/ الشاري للنشر والتوزيع – دمشق/ ط 2/. 1992م.

(6) وقفت الدراسة على عدد لا بأس به من المصطلحات اللغوية التي وسمت الظاهرة ومنها: تناسل الحكايات، وتوالد السرد، والدوائر المتشابكة، وفن الحلقات المتصلة، والسلسلة المتولدة الدائرية الحلقات، والتعددية اللسانية، والتعددية القصصية، والرحم النصي، والتفريع الحكائي، وتوالد الحكايات، والنصوص السردية، والرسائل المتراكبة، والتعاقب، والتناوب، والتراكم، والتوالد النصي، والوحدات السردية، والقص التفريعي، والقصصية التالية، والحكايات التحتية..)، ويجب التنويه إلى أن تلك المصطلحات تم جمعها من مراجع متعددة لا يتسع المجال لتعدادها.

(7) يقول ليتمان: كانت طريقة العرب في القصص أن يسردوا الأسمار والأحاديث على نمط يجعل كل حكاية قائمة بذاتها، لا يربطها بما يسبقها، ولا بما يلحقها علاقة، وترون ذلك واضحاً في أمثال لقمان، وكتب النوادر، فلما نقلت الأقاصيص الهندية إلي العربية في القرن الثالث عن طريق الفارسية أدخلت في أدبنا القصصي طريقة تجعل الحكايات سلسلة متماسكة الحلقات متعاقبة الخطوات متتابعة النسق) انظر ألف ليلة وليلة – دراسة وتحليل، لـ ليتمان (ص: 95).

(8) الليالي وحكايات الأمير، لـ حسين حمودة/ مجلة فصول/ مج 13/ ع 2/ (ص: 109)/ الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة/ 1994م.

(9) ألف ليلة وليلة/ حكاية تتضمن مكر النساء وأن كيدهن عظيم/ الليلة 474/ الجزء الثالث/ (ص: 194)/ دار ومكتبة الهلال – بيروت.

(10) توالد السرد في ألف ليلة وليلة، لـ سيلفيا بافل/ مجلة فصول/ مج 13/ ع 1/ (ص: 57)، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة/ 1994م.

(11) بيان شهرزاد، لـ شرف الدين ماجدولين (ص: 109).

(12) شبّه جيرار جنيت هذه العلاقات بالفقاعات المعروفة في الرسوم الهزلية، وعد حكاية شهرزاد (أ) فقاعة كبيرة تتوالد بداخلها عدد من الفقاعات الصغيرة (ب، ج، د.... إلخ×، وكل فقاعة منها بمثابة حكاية جديدة.

(13) عودة إلى خطاب الحكاية، لـ جيرار جانيت (ص: 119)، ترجمة محمد معتصم/ المركز الثقافي العربي – بيروت/ ط 1/ 2000م.

(14) فوضى الجنس. التحرر. الخضوع (عملية التحضر وتأسيس نموذج لدور الأنثى في القصة

الإطارية لألف ليلة وليلة)/ مجلة فصول/ مج 12/ ع 4/ (ص: 141)/ الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة/ 1994م.

(15) بيان شهرزاد، لـ شرف الدين ماجدولين/ (ص: 101).

(16) البنية والدلالة في الف ليلة وليلة لـ فريال جبوري غزول/ فصول ص 77.

(17) المرجع السابق نفسه (ص: 87).

(18) المرجع السابق نفسه (ص: 86).

(19) المرجع السابق نفسه (ص: 87).

(20) المرجع السابق نفسه (ص: 87).

(21) المرجع السابق نفسه (ص: 87).

(22) التراث القصصي، لـ محمد رجب النجار (ص: 42).

(23) السردية العربية، لـ عبدالله إبراهيم (ص: 97)/ المركز الثقافي العربي – بيروت/ ط 1/ 1992م.

(24) تأثير ألف ليلة وليلة في المسرح العربي المعاصر والحديث لـ محمد عبدالرحمن يونس وآخرين (ص: 40)..

(25) مجتمع ألف ليلة وليلة لـ محسن جاسم الموسوي (ص: 103).

(26) جدل البنية السردية، لـ صبري حافظ (ص: 26)/ مج 13/ ع 2/ 1994م.

(27) من هذه المسرحيات: مسرحية (غرام الملوك) التي مزج فيها مؤلفها (محمود واصف) بين حكايتين هما: حكاية حلاق بغداد وحكاية العاشق والمعشوق).

(28) تراثنا العربي في الأدب المسرحي الحديث لـ إبراهيم درديري (ص: 174)/ عمادة شؤون المكتبات – جامعة الرياض – الرياض/ ط 1/ 1980م.

(29) تناولت الدراسات النقدية هذا الجانب في ظاهرة تناسل الحكايات بالتركيز على أهم الوظائف التي تقوم بها البنية السردية العامة، حدد (صبري حافظ) الوظائف في: (التشويقية، والإرجائية، والتوليدية، والتشفيرية)، وحددها (جيرار جنيت) في: (وظيفة تفسيرية، وتنبؤية، وموضوعاتية، وإقناعية، ووظيفة تسلية، ووظيفة عائقة) انظر عودة إلى خطاب الحكاية لـ جيرار جينيت (ص: 121).

(30) السردية العربية لـ عبدالله إبراهيم (ص: 98).

(31) تأثير ألف ليلة وليلة في المسرح العربي المعاصر والحديث لـ محمد عبدالرحمن يونس وآخرين (ص: 47).

(32) السردية العربية، لـ عبدالله إبراهيم (ص: 115).

(33) مجتمع ألف ليلة وليلة لـ محسن جاسم الموسوي (ص: 24).

* * *

مدخل إلى الآخر في الرواية السعودية

حسن النعمي

موضوع الآخر في الرواية ليس مجرد موضوع روائي، بل هو مشكلة حضارية وجدت فيه الرواية مادة ثرية للتناول، حيث ساءلت الرواية عندما كان السؤال مطلوباً، وتعاطفت مع المنطلقات الاجتماعية والفكرية التي شكلت ومازالت تشكل طبيعة العلاقة مع الآخر. ويجدر بنا أو نحدد مفاهيمياً من هو الآخر الذي ننظر له في هذه الروايات. هل هو الغربي فقط؟ أم أي آخر خارج المنظومة الاجتماعية التي تشكل وعي المجتمع وقضاياه وتكوينه الاجتماعي والسيكولوجي؟ بالتاكيد إننا نعني الآخر الذي يخرج عن تكويننا الاجتماعي بكل ما يجمعه من الأطياف الاجتماعية المختلفة، وبما يحظى به الأفراد في سياقه من هوية ونمط عيش وموقع حضاري يميزهم سواء عن محيطهم العربي أو العالمي. فكل آخر في الرواية يُعد نقطة صراع تختلف في أبعادها، وتؤكد بدرجات مختلفة أزمة المجتمع مع هذا الآخر، وإن تباينت الرؤى الجزئية عند الكتاب، أو اختلفت طبيعة المعالجة حسب مراحل نمو التجارب الروائية ذاتها. فرؤية الروائيين رؤية ذاتية، غير أنها رؤية إرث ديني وحضاري وثقافي واجتماعي تجعل الفرد الكاتب أو غيره جزءاً من منظومة أكبر يدور في فلكها هذا الفهم المعقد والمركب للآخر. فالآخر ليس اختلاف عرق أو جنس، بل اختلاف حضارة

ومنطلقات دينية وثقافية، لا يستطيع الكاتب أن يعيش بمعزل عنها. ولذلك، فإن الخطاب الروائي جزء مهم في فهم آليات التفكير في الآخر، ولاختبار ما إذا كانت فرضية استقلال الكاتب بفكره عن المجموعة فرضية مقبولة، أم أن الخطاب يفضح الروائيين من حيث لا يحتسبون. هل الروائيون، إذن، أسرى نظرة إيديولوجية ضيقة غير مهيأة لمعرفة الآخر، وتؤمن فقط بما هو منجز من الفكر تجاه الآخر، ولا تقبل محاولة إعادة فهم التراكيب الاجتماعية المتغيرة؟

وإذا كانت العلاقة مع الآخر، خارج أسوار الرواية، تأخذ في الغالب موقف التوجس والارتياب وعدم القبول والخوف من التأثير في منظومة القيم الخاصة، فإن تجارب الروائيين لم تبتعد عن هذه الصورة إجمالاً، إلا أن المعالجات أو درجة الحذر أو زوايا النظر اختلفت وفقاً لتموضع الروائيين من قضية الآخر. فالرؤية التي تنطلق من وعي ديني، وليس المقصود رؤية الإسلام، رؤية في الغالب معادية أو مصادرة لحق الآخر في الوجود. أما الرؤية التي تتسم بالفهم الحضاري، فهي رؤية تقوم على محاولة الفهم وزيادة وتيرة الأسئلة. أما الرؤية الاجتماعية فهي في الغالب رؤية نفعية تحدد العلاقة مع الآخر وتقترح نمط التعامل، وهي الأكثر حضوراً في الرواية السعودية.

وقد ظهر موضوع الآخر في الرواية السعودية أكثر إلحاحاً من أي موضوع آخر، فجاءت موجة الروايات الأولى مأسورة بهذا الموضوع، معالجة له بتنويعات مختلفة بين الرفض والانبهار والحياد النسبي. ولعل هذا الاهتمام المبكر الذي تبلور في رواية (التوأمان) لعبد القدوس الأنصاري، ورواية (البعث) لمحمد علي مغربي، و(ثمن التضحية) لحامد دمنهوري يؤكد قلق الرؤية للآخر ومدى التوتر الناتج عن رؤية الآخر بين الخوف منه والحاجة إليه. وقد تنوع الآخر في هذه الروايات، فجاء غربياً في رواية التوأمان بكل أبعاده الحضارية، أما آخر رواية البعث فقد كان آسيوياً هندياً بالتحديد، أما آخر رواية ثمن التضحية فهو العربي المصري. وأياً تكن رؤية الآخر في هذه الروايات وغيرها، فهي رؤية قلقة كونها ترفض كما في رواية التوأمان، قلقة كونها تنبهر كما في رواية البعث، ورؤية سلبية كونها لا تتفاعل كما في رواية ثمن التضحية.

*****

الآخر في التجارب الروائية السعودية المبكرة:

لعله من أكبر المفارقات أن تبدأ رواية (**التوأمان**، 1930)، وهي أول رواية في الأدب السعودي، بموضوع إشكالي. فرغم أن الرواية تعليمية، فإن خطابها أبعد من ذلك بكثير. فهي ليست رواية في الشأن الاجتماعي، بل رواية أفكار تستجلي إشكاليات العلاقة مع الآخر الغربي. وهو وعي أفرزه فكر كاتبها المحافظ، وعليه فالرواية نص إيديولوجي نسبته للرواية

من باب التجوز والريادة التاريخية ليس إلا.

وبعيداً عن مستواها الفني الذي يتسم بالضعف، بل عدم الإلمام بأصول الفن الروائي، فإنها رواية تقوم على نمطية تقليدية في بناء الأحداث وتكوين الشخصيات. فالحدث هو المكون للشخصيات أصلاً. فهذا أب يترك لابنيه رشيد وفريد أن يقررا، وهما في السادسة من عمرهما، أي المدارس يختاران. فيختار رشيد التعليم التقليدي الذي يقدم علوم الدين واللغة العربية، بينما فريد يختار الدراسة في أحد المعاهد الأجنبية. من هنا تبدأ الأحداث في التشكل وكأنها قدر محتوم. فالكاتب قد أعد التكوين الشخصي والاجتماعي للطفلين سلفاً، لتكون أفعالهما نتيجة محتومة، وعليه، فليس هناك أي مجال للتجربة والمرور ببرهان الخطأ والصواب. بهذا المعنى فإن الرواية غير واقعية، بل رواية صراع أفكار أراد المؤلف أن يصل بها ومن خلالها إلى التحذير من خطر الآخر بطريقة تبدو حركة طبيعة للحياة. من هنا يصبح اختيار الأنصاري للرواية مخادعاً وغير فني. لقد كتب الأنصاري نصاً حداثياً بشروط الثقافة المحافظة. ومن هنا لا أرى ضيراً في رأي من يعتقد أن الأنصاري المحافظ لا يمكن أن يكون قد كتب الرواية الأولى في الأدب السعودي.

بهذا التخطيط ووفقاً لسير الأحداث تنحاز الرواية ضد الآخر وثقافته وما يمكن أن يقدم للمجتمع. وهو انحياز نمطي ضد الآخر يقوم على الرفض المسبق دون التفكر في جدوى التعايش وتبادل المنافع. فالآخر في رواية التوأمان شر مطلق لا يمكن مهادنته أو مصالحته، وإنما مقاومته بالمحافظة على تقاليد المجتمع. فالآخر هنا معاد للقيم المحافظة وليس سواها. وعليه، يصبح الصراع صراع قيم ذات مدلولات حضارية عميقة، تتمسك بالحقيقة المطلقة. فالآخر شر مطلق، بينما الذات وما تمثله من قيم، خير مطلق لا تحتاج إلى ما يعززها ويثريها.

تستحوذ فكرة الآخر على رواية (**البعث**، 1948) للمغربي، حيث يدخل بطل الرواية أسامه الزاهر في انبهار من منجز الآخر. وتقوم لحظة الانبهار على خلفية الموطن الأصلي. فهو يقارن بين موطنه وبيئته في الحجاز وما يعتريها من تأخر في المنجزات الحضارية والتطور المدني، وفي المقابل يرصد معالم التطور والتقدم المدني في الهند. ولعل أطرف ما في هذه الرواية أنها تختار آخراً غير تقليدي، فليس الآخر هنا غربياً يثير استحضاره حالة من النفور والتوجس. لقد حفلت الرواية برغبة جارفة في مسايرة هذا الآخر والوقوف في مصافه، وهو ما عملت الرواية على تحقيقه من خلال مسيرة بطلها.

أسامه الزاهر بطل غير تقليدي، ذهب إلى الهند للاستشفاء من مرض الدرن، وهو ما يمكن أن يشير رمزياً إلى خلل في طبيعة مجتمعه الذي يحتاج إلى تغيير في جوهره.

ولعل أطرف ما في علاقة أسامه بالآخر هو الانبهار المتواصل منذ بدء الرحلة وما رآه في الباخرة وما شاهده من شواهد حضارية في الهند لم يجد لها ما يماثلها أو يدانيها في بلاده. إنه مسكون بالانبهار وكفى. ورغم أن الانبهار حالة استلاب فإنها بدت ضرورة في حالة أسامة الذي استغلها لبناء شخصيته، ومحاولة تغيير واقعه. فبعد أن عاد عمل على تغيير ما يمكن تغييره على المستوى الشخصي: «فاتجه إلى العمل الاقتصادي... وأقام مصنعاً للجلود والمنسوجات، واستحدث نظام الشركات، وبنى المساجد والمستوصفات»[1]. وهو عملٌ كان باعثه ومحرضه انفعاله وتجاوبه مع الآخر. لقد كان في داخله يعيش صراعاً بين واقعين، واقع رأى فيه صورة من صور التخلف، وواقع آخر انبهر به وعمل على محاكاته لا في الشكل، بل في الغاية. إنه العمل الذي يبني الشخصية، ويضفي قوة خلاقة للإبداع والعطاء.

في المستشفى، حيث يتلقى العلاج، يتعرف على الممرضة كيتي، حيث تنشأ بينهما علاقة حب كبير، وتقدم لخطبتها لكنها تستمهله إلى حين، فقد كانت كيتي من الطائفة المسيحية الهندية التي تشعر بالدونية في مجتمعها. غير أن الحرب العالمية الثانية تفرق بينهما. وعليه، وقد شفي يقرر العودة إلى بلده عاقداً العزم على العمل بجد ومثابرة لتغيير ما يراه سلبياً في مجتمعه. وفي ختام أحداث الرواية يلتقي كيتي مع أهلها في أحد مواسم الحج وقد أسلموا، استشعاراً لعظمة الإسلام الذي لا يفرق بين الطبقات والأجناس إلا على أساس التقوى. وتنتهي أحداث القصة بزواج أسامة من كيتي، لتبدأ حياة جديدة.

إننا في رواية **البعث** أمام معطيات عديدة. تبدأ بالمقارنة بين مكانين، وتنتهي بإبراز عظمة الإسلام. لقد انبهر أسامة بالآخر، لكنه لم يقع في دائرة الاستلاب، بل السعي للأخذ بأسباب التفوق. وأعتقد أن هذا التوظيف للآخر ينم عن وعي كبير بأهمية البحث عن الذات حتى في جغرافيا الآخر. فمرض أسامه يمكن أن يحمل على الرمز الذي يؤكد عموم الخطاب، لا خاصته. فهو مرض مجتمع، شفاؤه في عدم الانكفاء على الذات. ويمكن أن يحمل زواج أسامه العربي من كيتي الهندية على ضرورة التعايش والتقارب إلى أقصى مدى. غير أن الإشارة التي يجب أن نضعها في الحسبان ونحن نقرأ خطاب الرواية، كيف ستكون الرؤية لو لم تسلم كيتي. أعتقد أن اندفاع أسامه نحو الآخر وانبهاره به كان غير مشروط. فلم تكن مسألة احتواء الآخر على أجندة أسامه، بل الانبهار والسعي خلف الآخر هو الأصل. وعندما عرض على كيتي الزواج، لم تمنحه جوابها مباشرة، بل استمهلته إلى حين. ربما كان ذلك الحين هو تكشف معرفتها بالإسلام. ويمكن أن تحمل لحظة اللقاء في موسم الحج بين أسامة وكيتي على أنها مصادفة، لكنها

ضرورات الخطاب التي لا تحفل بالفني كثيراً في مقابل تحقيق الغاية المضمرة من كتابة الرواية. هل كان أسامة يسعى للتعريف بالإسلام؟ أم كان باحثاً عن ذاته التي غرقت في المرض؟ أم عاقداً العزم على البحث عن دواء لتخلف مجتمعه؟ ربما تكون الإجابة المباشرة أبعد ما نود تناولها، لكنها مستويات من المعنى تتكشف لقارئ الرواية، وتظهر نواتج لقاء الآخر على أكثر من مستوى، لعل من أهمها أن اللقاء بين الحضارات يترك آثاراً متبادلة، فلا تسلم أي حضارة منفتحة على الحضارات الأخرى من أثر هنا وهناك، لكن الحضارة القوية هي التي لا تخشى اللقاء، وهو ما يمكن أن نلمسه في خطاب رواية البعث.

أما رواية (**ثمن التضحية**، 1959) لحامد دمنهوري فقد بدت لأول وهلة أكثر الروايات استعداداً لتقديم تجربة مختلفة في النظر للآخر، غير أنها لم تستطع أن تخرج عن النسق المحافظ للمجتمع. فقد اختبرت الرواية فكرة التعايش مع الآخر، استشرفت آفاقاً تسعى لتجديد مسلمات الثقافة المحافظة السائدة في مجتمعه المكي، لكنها مالبثت بوعي أو دونه أن تراجعت مستجيبة لنسيج الثقافة الكائنة.

اختار الكاتب أن ينقل الأحداث من مكة إلى القاهرة، حيث ذهب أحمد للدراسة ليظهر الصراع الخفي بين تطلعات أحمد الشاب وبين القيود التي تفرضها ثقافة مجتمعه المحافظة. لقد قدمت الرواية صراع الذات مقابل الآخر. وهو صراع ينهك الذات الحالمة حتى تُسلِم بالنهاية المحتومة التي يختارها المؤلف عادة من خارج سياق الأحداث المنطقي وفق اشتراطات سياق الثقافة المحافظة. وهذا النوع من النهايات، في الغالب، فيه الكثير من الشفقة على الشخصية الرئيسة التي تعاني ويلات الصراع النفسي. وهذا الصراع عادة هو صراع رغبات ذاتية يكون الحب الحالم أحد أبرز معالمها، وهي إشارة رمزية إلى طبيعة العلاقة مع الآخر في سياق الثقافة المحافظة. وغالباً ما يتم الربط في سياق هذه الثقافة بين الحب والواجب الديني أو الاجتماعي مثل ما حدث من تضحية أحمد، بطل الرواية، عندما فضل الزواج من فاطمة غير المتعلمة على فائزة ابنة القاهرة المثقفة بدافع الولاء الاجتماعي واحترام رباط الزواج الذي قطعه على نفسه. وهو تمثيل موضوعي لإشكالات العلاقة مع الآخر. ورغم أن ثمن التضحية هي أجرأ من حيث القبول النسبي لخوض تجربة العلاقة مع الآخر من رواية التوأمان، فإن المحيط الاجتماعي، للكاتب، مايزال غير مهيأ لخوض تجربة من هذا النوع. فجاءت العلاقة سطحية غير واعية بضرورات التعايش وكسر حدة العزلة والانكفاء على الذات.

أعتقد أن الرواية قد وقفت في منطقة حرجة بالنسبة لتعزيز العلاقة مع الآخر التي تتمثل في الحب الصامت لأحمد، وهو حب يشي بدلالات أبعد من الصيغة المادية للعلاقة.

ففائزة لم تكن طرفاً في العلاقة وهو أمر مهم للخطاب تجاه الآخر الذي يبدو دائماً من طرف واحد. فأحمد هو من يحتاج أن يتعلق بها، أما هي فهي في الموقف الأقوى والأسمى. من هنا، فإن صمت أحمد، صمت خجل عاطفي في ظاهره، لكنه صمت رؤية فلسفية قادها الخطاب المضمر أكثر من أي شيء آخر. فماذا لو أعلن أحمد حبه لفائزة؟ كيف ستكون الرؤية في هذه الحالة؟ لقد هادن الكاتب الواقع ولم يشأ أن يغير من ثوابت الرؤية تجاه الآخر، مقتفياً القناعة السائدة، القائلة بالاستفادة دون التفكير في العطاء. إنها رؤية نفعية اشترطها والد أحمد منذ سمح لابنه بالذهاب إلى مصر للدراسة، بل ووثق صلته بمجتمعه برباط مقدس، دون اعتبار لقناعات أحمد التي تغيرت باحتكاكه بالآخر. لقد كان والد أحمد يخشى هذه النهاية فعجل بالشرط الذي يحكم الجميع ويعيد أحمد إلى سابق عهده.

*****

الآخر في التجارب الروائية المتأخرة:

ويتجدد حضور الآخر في عدد من الروايات التي صدرت في حقبة الثمانينات الميلادية. لقد تزامن صدور هذه الروايات مع انتقال المجتمع من حد الكفاية في العيش إلى طفرة اقتصادية غيرت من طبيعة المجتمع ودفعته إلى مزيد من الحراك الاجتماعي. كما زاد هذا الحراك الاجتماعي من حتمية التعايش ولقاء الآخر، إما وافداً إلى البلاد لحاجات التنمية الاقتصادية والتربوية والاجتماعية، أو ذهاباً للآخر للدارسة أو السياحة أو التجارة. لقد أصبح الآخر حاضراً بقوة في حياة المجتمع، وتحول وجوده بيننا أو الذهاب إليه ضرورة اجتماعية واقتصادية. ورغم كل ذلك يبقى الآخر آخراً في المعايير الإيديولوجية والسياسية. ما هي الفروق التي سجلتها الرواية السعودية في تقديمها للآخر؟ هل اتسمت بالنظرة ذاتها، أم أن المؤثرات غيرت من النظرة العامة وحققت قدراً من الفهم الخاص لأهمية الآخر في حياة المجتمع.

ينقطع أثر الآخر في الرواية السعودية ولا يظهر مجدداً إلا مع موجة الروايات التي صدرت في الثمانينات الميلادية. فيظهر الآخر في رواية (**غداً أنسى**، 1980م) لأمل شطا، ورواية (**السنيورة**، 1980م) لعصام خوقير، ورواية (**لحظة ضعف** 1981م) لفؤاد صادق مفتي.

وتعد رواية (**غداً أنسى**) الأوفر حظاً في تناول الآخر من منظور هو أقرب للاستعلاء. أما الآخر هنا فهو آخر ينظر إليه بدونية. الاستعلاء في الرواية مقابل موضوعي واقعي أكثر منه فني. فعبد المجيد التاجر المكي الذي يذهب كثيراً من أجل التجارة إلى شرق آسيا يتزوج من (تيماء) الجاوية، وينجب منها ابنته (إسلام)، حيث أخذها معه بعد أن طلق أمها. ويؤكد عبد المجيد لابنته أن أمها قد ماتت. غير

أن الأم تحضر إلى مكة، حيث تجد ابنتها بعد حبكات انتابها المصادفة وضعف المبررات الفنية المقنعة. وترجو إسلام من أمها أن تقوم على رعاية والدها المثقل بالمرض والشيخوخة، ورغم كل الإساءات تقبل الأم تيماء، حتى إذا مات عبد المجيد تعود إلى بلادها. فتقوم بدور خادمة بعد أن كانت زوجة لعبد المجيد.

واضح أن الآخر هنا مسخر للخدمة وللوفاء بمتطلبات الأنا. فعبد المجيد ليس له من هدف غير إشباع رغباته أولاً، والقيام على راحته ثانياً. وهي رؤية جد خطيرة تجاه الآخر. فالآخر هنا أضعف، وأقل شأناً من أن يتم التعايش معه إنسانياً. فنظرة الاستعلاء تستولي على عبدالمجيد. والكاتبة لم تضف شيئاً، بل أكدت النظرة السلبية الواقعية، ولم يكن للفن قول آخر يعكس سلبية النظرة تجاه الآخر. إن هذا النمط من الروايات يفضح ضعف رؤية الكتاب، ويجعل كتاباتهم الروائية مصدراً لكشف إيديولوجيا الخطاب، حيث يتحرك الروائيون على وعي زائف، تكرسه النظرة السلبية تجاه الآخر. لقد كان بإمكان الكاتبة أمل شطا أن تعاقب عبد المجيد بعدم قبول تيماء للبقاء عنده بعد أن طلقها وحرمها من ابنتها لسنوات طويلة، بل لقد ادعى موتها وأنكر معرفتها عندما حضرت إلى مكة بحثاً عن ابنتها. إن عبد المجيد يُعد رمزاً أكبر لنظرة من الاستعلاء وتسخير الآخر، وخاصة عندما يكون هذا الآخر غير غربي.

ولا يجد طارق في رواية (**لحظة ضعف**) لفؤاد صادق مفتي خياراً آخر لتأسيس علاقته بالآخر إلا عن طريق الزواج، ورغم أن هذا الزواج يثمر عن طفل، فإنه ينتهي بالطلاق. ولعل العنوان يجسد فكرة الرواية من حيث العلاقة مع الآخر، وكأن الخطاب يفصح أن التقارب مع الآخر الغربي على وجه التحديد نقطة ضعف يجب توخي الحذر من الوقوع فيها. فمنذ بداية ارتباط طارق بليزا وهو يعيش تجربة انحسار نفسي ومعنوي أدى به إلى الضياع. لقد تعلق طارق بليزا ولم يستطع أن يقاوم جاذبيتها، فيتزوجها دون أن يخبر والدية إشارة إلى حالة الاستلاب وعدم الاتكاء على مرجعية تحميه من السقوط.

هل تشير الرواية، وهي ترسم رحلة طارق في الغرب إلى ضعف العلاقة بين الذات الشرقية والآخر الغربي على وجه الخصوص؟ فرغم تأسيس العلاقة على مبدأ رباط الزواج، فإنها علاقة مستحيلة للتباين بين كينونتين. والمفارقة أن الآخر يُحمل مسؤولية فشل العلاقة، وهو فشل بمقاييس ثقافة شرقية متباينة مع ثقافة الآخر.

ولا تختلف رواية (**السنيورة**) لعصام خوقير في اتخاذ الزواج مبرراً ورمزاً للقاء الآخر. فهذا حسين يدرس الموسيقى في روما، حيث يقع في حب ماريانا، فتاة إيطالية. يتقدم للزواج منها وتوافق أسرتها. ويقضي العروسان شهر العسل في أسبانيا، حيث

يطلعها على مآثر الحضارة العربية، ويأخذها إلى مصر، حيث يتأملان التاريخ المصري القديم. وعند العودة إلى السعودية تنقسم الأسرة حيال قبول هذا الزواج، فبينما تقبل أم حسين هذا الزواج وتباركه، يرفض الأب لأن الزوجة غير مسلمة، لكن ماريانا تسلم بعد أن انجبت طفلها الأول.

إن الصراع مع الآخر صراع مستديم، وعميق. فوالد حسين يرفض زواج حسين من الفتاة الإيطالية. فهل جاء الرفض لأنها غير مسلمة؟ إن كان كذلك، فهو رفض إيديولوجي مسبق تتحكم فيه أزمة اللقاء الحضاري. كما أن الرواية لا تفصح عن موقف الأب بعد إسلام الزوجة، وهو ما يرجح الموقف السلبي من الآخر بالمطلق، وليس على المستوى الشخصي. ولعل في قبول أم حسين هذا الزواج ومباركته ما يمكن أن نرى فيه قدراً من الرؤية البعيدة التي يمكن أن يكون هذا اللقاء فاتحة للتقارب لا التباعد. وأياً يكن فرواية **السنيورة** ماتزال تدور في فلك الخطاب الذي يجسد رغبة الاستيلاء. فماذا يعني أن يكون الزواج لا غيره من العلاقات الإنسانية هو المدخل الأثير لدى الروائيين في البحث في علاقة الأنا بالآخر.

يخطو خطاب الاستعلاء خطوة أكبر. ففي رواية **غداً أنسى** يحدث ما هو متوقع. فالآخر منظور إليه بالدونية مسبقاً. فعبدالمجيد الغني والقادم من أرض الحجاز يملك مقومات الاستعلاء على الآخر من أرض جاوة، غير أن خطاب رواية **السنيورة** المضمر يذهب بعيداً في تأكيد هذه النظرة الاستعلائية غير الواقعية. فالآخر هنا غربي، ولابد من إخضاعه لشروط ثقافة الاستعلاء. ولعل أبرز شروط اللقاء بين الأنا العربية والآخر الغربي أو سواه هو تحقيق التفوق، وتأكيد الانتصار.

إن المتتبع للرواية العربية، على سبيل المثال موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح أو قنديل أم هاشم ليحيى حقي، أو عصفور من الشرق لتوفيق الحكيم، وغيرها من الروايات يلحظ مفارقة عجيبة، وهي أن الأنا العربية يمثلها رجل، بينما الآخر الغربي يمثله امرأة. فهذا مصطفى سعيد في موسم الهجرة إلى الشمال في مقابل نساء الغرب، وهذا إسماعيل في قنديل أم هاشم في مقابل ميري، وهذا محسن في عصفور من الشرق في مقابل سوزي، والأمثلة كثيرة على ذلك. فهل هي مصادفة أن يجمع الروائيون على أن الرجل هو ممثل الشرق في صراعه مع الآخر الغربي. أليست نوايا الخطاب هي التي تحرك هذه النظرة الاستعلائية في العلاقة بين الطرفين. ورغم أن النماذج المذكورة آنفاً تشكل صدمة في النهاية حيث ينحدر الرجل الشرقي في مقابل تماسك وتعنت المرأة الغربية. فسوزي وميري ترفضان اندفاعة كل من محسن وإسماعيل، ويصل الأمر بمصطفى سعيد إلى حد الإقصاء الجسدي للمرأة الغربية نتيجة

الرفض وعدم القبول، والنتيجة انكسار اللقاء، والعودة بالخسران.

الملاحظة الأخرى هي الذهاب إلى الآخر، وغزوه في عقر داره لا بدعوى الحوار، بل بمعنى الاستيلاء. هل يأتي هذا الفعل السردي ردة فعل للعجز الواقعي العربي، حيث يأتي الغرب ويحقق هيمنته على الأرض والإنسان العربي؟ وإذا أردنا أن ننظر بعين الخطاب المضمر لأحداث 11 سبتمبر، فهي فليست إلا تداعياً من تداعيات الموروث الثقافي. فالروائيون لا يقلون خطراً عن بن لادن، فقبل أن يفعل ما فعل، مهدوا بالقول بالاستعلاء والاستيلاء، ونسوا أن هناك وعياً حضارياً دينياً يحض على الفهم المتبادل بين الحضارات. إن الإنتلجنسيا العربية كانت وما تزال هي الأكثر مسؤولية في إنتاج الوعي العام، قد أخفقت في فهم كيفية العلاقة مع الآخر، فكيف يمكن أن ننظر لابن لادن وقد رضع إيديولوجيا مركبة من الديني والسياسي والموروث الثقافي والاجتماعي مع وعي أقل بالملابسات الحضارية بين الشرق والغرب؟

كيف نقرأ الآخر في الرواية السعودية؟ أليست ثيمات الخطاب ذاتها تنعكس بتنويعات مختلفة في الرواية السعودية. فحكم الثقافة واحد، وخطابها المضمر أبلغ من أن يناله التبديل والتغيير. فهو رسوخ تتوارثه الأجيال. فالأنا في الرواية السعودية يمثلها الرجل، بينما الآخر تمثله المرأة كما في الرواية العربية. فماذا يمكن أن نقرأ في هذا السياق. لا شك أنها النظرة المحافظة في ذاكرة الثقافة العربية تجاه الرجل والمرأة. فالرجل قوام والمرأة تابعة، الرجل صاحب سلطة، والمرأة حاضنة ومستقبلة. وإذ يعتقد الروائي أنه ينتصر لثقافته فإنه في حقيقة الأمر يسلبها أجمل ما تستحق، ويمنح غيرها القيمة الأهم وهي قيمة العطاء. فلماذا تنحرف الرواية؟ أجزم أن من يكتب الرواية لا يريد أن يصل إلى هذا التصور، لكنه الخطاب الخفي المخادع الذي يفضح الروائيين ويؤكد فحولة الخطاب. ولا فرق بعد ذلك، من يكتب الرواية سواء كان رجلاً أو امرأة. فأمل شطا وصلت للنتيجة ذاتها التي وصل إليها من قبل محمد علي مغربي في رواية البعث، وأكدها حامد دمنهوري في ثمن التضحية، وأكدها عصام خوقير في منح بطله حسين كل الطاقات الخلاقة والمبالغات الخارقة[ii]. فهو تقي وورع وموسيقي، ورغم الحذر من هذه الخلطة غير المبررة سردياً، فإنها تؤكد حشد كل الفضائل في بطل يمثل الشرق العربي خير تمثيل.

أتوقف عن رصد حضور الآخر في الرواية السعودية عند هذه المرحلة، لسببين؛ أولهما أن ما تبقى من الروايات يحمل الرؤية نفسها مع تنويعات مختلفة، وثانياً، أتيح الفرصة لروايات هذا المحور لتفصح عن مفهومها تجاه الآخر.

الهوامش

(i) الحسون، محمد علي. محمد على المغربي وآثاره الأدبية. الرياض: مكتبة العبيكان، 2001، ص 369.

(ii) القحطاني، د. سلطان سعد. الرواية السعودية في المملكة العربية السعودية: نشأتها وتطورها من 1930إلى 1989م. الرياض: مطابع الذهبية، 1998، ص 201.

* * *

السردية العربية الحديثة

نحو رؤية جديدة لنشأة الرواية العربية

إدريس الخضراوي

على الرغم من المشاكل العديدة التي يعرفها الحقل النقدي العربي، والناجمة عن أسباب متعددة لعل في طليعتها غياب التلاؤم بين الأدب والآليات النقدية التي يوظفها النقاد في قراءته مما يقود إلى تشويه وبتر خصوصيته، فإن هذا الوضع لا يلغي وجود تجارب نقدية متميزة ومتألقة ومشهود لها بالرصانة العلمية والرغبة في تأصيل الممارسة النقدية وفق ضوابط ومعايير قمينة بجعلها ممارسة منتجة. ومن هذه التجارب يمكننا أن نفكر في منجز المفكر والناقد العراقي عبدالله إبراهيم، ذلك المنجز الذي ينتظم ضمن مشروع نقدي كبير أطلق عليه صاحبه اسم: المطابقة والاختلاف[i]. ومنذ المؤلفات الأولى التي كرسها عبدالله إبراهيم للقصة والرواية العراقية، مروراً بمؤلفاته التي انصبت حول السردية العربية القديمة والحديثة، إلى كتاباته التي اتخذت من نقد المركزيتين الغربية والإسلامية موضوعاً لها، يبدو عبدالله إبراهيم وقد عرف كيف يستفيد من مناهج العلوم الإنسانية وكشوفاتها، ليبلور من خلالها نقداً متعدد الأبعاد يتعامل مع الظاهرة الأدبية بوصفها ظاهرة ثقافية لا يمكن فهمها إلا بردها إلى سياقاتها التاريخية والثقافية التي تشتبك بها وتتراسل معها، كما يفصح عن ذلك كتابه السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة[ii].

ولقد أشار عبدالله إبراهيم في دراسة أخرى تمحورت حول السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية إلى أن مظاهر التشقق التي يعرفها السرد العربي المعاصر على مستوى تمثيل المرجعيات والظواهر والذهنيات يفرض على الباحث ألا يقلل من دور الموجهات الثقافية في كل هاته الانتهاكات التي تحدث في عوالم الرواية. «إن تحليل نصوص السرد صار بحاجة ماسة إلى رؤية نقدية تستنطق في الوقت نفسه السياقات الثقافية. فالتراسل بين النصوص والمرجعيات يتم وفق ضروب كثيرة ومعقدة من التواصل والتفاعل، فليست المرجعيات وحدها التي تصوغ الخصائص النوعية للنصوص بل تقاليد النصوص تؤثر في المرجعيات، ويظل التفاعل مُطرداً وسط منظومة اتصالية شاملة تسهل أمر التراسل بينهما، بما يحافظ على الأبنية المتناظرة لكل من المرجعيات والنصوص، وغالباً ما تدفع المرجعيات والنصوص على حد سواء بتقاليد خاصة، هي في حقيقتها أنساق وأبنية تترتب في أطرها العلاقات والأفكار السائدة»(iii). وهذا التراسل هو الذي يفسر التحولات المختلفة التي تشهدها الرواية العربية على مستويات متعددة، حيث العقد التقليدي الذي كان مؤسساً بين الكاتب والقارئ، يعرف في نماذج مغايرة وجديدة انفراطاً واضحاً، سمته قلب معادلة التمثيل السردي عبر تحويل السارد إلى مسرود له يتأمل في حكايته ويعيد وصل ما انقطع فيها والإسهام في ملء ثقوبها أو بياضاتها ذات الإحالة المركبة على الإنسان والعالم. إن هذا الأفق المتنوع الذي ترتاده الرواية العربية هو الذي يحتم إعادة قراءتها وفق منظورية جديدة تأخذ بعين الاعتبار السياق الثقافي الذي أطّر هذه الممارسة من أجل إعادة الفهم بما أنتج حولها من قراءات وتأويلات، وتسليط الضوء على ما يشوبها من تحيز وميل إلى وجهة نظر معينة.

في هذا السياق إذاً، يمكن أن نؤطر الكتاب الهام الذي انجزه الدكتور عبدالله إبراهيم بعنوان: **السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة**. وهو جزء من جهود مضنية تبذل من أجل تأسيس فهم جديد بكثير من الظواهر ومنها الرواية، انطلاقاً من استيعاب العلاقات المركبة بين المرجعيات والنصوص والأجناس الأدبية، ونمط القيم السائد أو المستحدث في المجتمع(iv). وليس من اليسير الإحاطة بجميع محاور المقاربة التي يتبناها عبدالله إبراهيم في هذا الكتاب، نظراً لشموليته واتساعه واستحضاره لخارطة سردية معقدة تمتد إلى ما قبل القرن التاسع عشر، بغية تفكيك ما يعتبره قراءة استعمارية لنشأة الرواية العربية.

تكمن أهمية كتاب «**السردية العربية**»، بالنسبة لنا، في عدة جوانب، أهمها منطلقاته النظرية الجديدة التي يتوسل بها بقصد إعادة مساءلة النتائج التي رسخها تاريخ الأدب

العربي بتأثير من سلطة خطاب استعماري مهيمن. ومن هذه النتائج القول بأن الثقافة العربية لم تتعرف على الرواية بوصفها جنساً أدبياً إلا بفضل ذلك الاحتكاك الذي حدث في أواخر القرن التاسع عشر مع الثقافة الغربية، وأن النص الذي يمثل بداية الوعي الحقيقي بالرواية في العالم العربي هو رواية «زينب» لـ حسين هيكل. أما المنطلقات النظرية الجديدة للكتاب فتتمثل في اعتماده نقد الخطاب الاستعماري (Colonial Discourse)، وهو نمط في التحليل يشير إلى «ما بلورته الثقافة الغربية في مختلف المجالات من نتاج يعبر عن توجهات استعمارية إزاء مناطق العالم الواقعة خارج نطاق الغرب على أساس أن ذلك الإنتاج يشكل في مجمله خطاباً متداخلاً بالمعنى الذي استعمله ميشيل فوكو لمصطلح خطاب[v]. ومن ألمع ممثليه إدوارد سعيد وهو ميكي بهابها وميشيل فوكو ونقاد مدرسة فرانكفورت.

استناداً إلى هذا الوعي لا يقبل عبدالله إبراهيم الدراسات التي تختزل نشأة الرواية العربية في نص «**زينب**» لأنها في نظره لا تبذل مجهوداً كبيراً لفهم هذا الموضوع الشائك، وإنما تتبع في معظمها «الطريقة التقليدية في تاريخ الأفكار، الطريقة الخطية التي تتعقب الحوادث وتؤرخ للوقائع ولا تستنطق السياقات الثقافية، ولا تعنى بعلاقات التراسل بين تلك السياقات والظواهر الأدبية ولا تلتفت إلى التفاعلات الضمنية بينهما، تلك التفاعلات المتوارية وراء الأحداث والمتخفية في تضاعيف النصوص الأدبية السائدة، ولم تشغل بالتفكك غير المنظور والبطيء للمرويات السردية القديمة، ولا الكيفية التي تقوم بها النصوص بتمثل المرجعيات المتحولة»[vi].

من هذا المنطلق يحاول الأستاذ عبدالله إبراهيم إعادة تفسير نشأة الرواية في الأدب العربي. لذلك فهو لا يتجاهل الحراك الثقافي الذي حدث في القرن التاسع عشر، ولا الفضاء الأدبي الجديد الذي بدأ يتشكل بوضوح خلال هذه الفترة من خلال جهود مثقفين كبار أمثال رفاعة الطهطاوي وشبلي الشميل وفرح أنطون وفارس الشدياق إلخ، وإنما يضع هذه الجهود كلها ضمن السياق الثقافي الذي أنتجها، بقصد فحص معطياته وإبراز المؤثرات الداخلية والخارجية التي ساهمت في تبلورها. إن عملاً من هذا النوع لا يمكن أن ينطلق إلا من وعي مركب بأنماط التفاعل التي تعرفها الظواهر الأدبية مع غيرها من أشكال التعبير الأخرى، خصوصاً وأن فترة القرن التاسع عشر تميزت في تاريخ الأدب العربي بجدل حاد بين التقاليد الجمالية المستمدة من التراث والاقتراحات للإنتاج الأدبي الذي تبلور خلال هذه الفترة، لكن معظمها يؤكد على التأثر المذهل للثقافة العربية بالغرب منذ دخول نابليون إلى مصر.

إن من يتأمل النشاط الفكري حول نشأة الثقافة العربية الحديثة يلمس حضوراً مكثفاً

للمؤثر الغربي وبصورة مضخمة أحياناً كثيرة. فقد تماهى كثير من الباحثين مع مسلمات هذا المؤثر، وبدا أن كل نقاش حول الأشكال الأدبية الجديدة التي عرفتها الثقافة العربية، لابد وأن يمر عبر هذا المؤثر، دون أي استقصاء لمدى صواب هذه المسلمات وأحقيتها. ويفسر عبدالله إبراهيم انتشار هذا الوعي في صفوف الدارسين، بأنه نتيجة حتمية لعملية خضوع وامتثال لما يقوله الخطاب الاستعماري حول الثقافة العربية، ومنه أن التحولات التحديثية التي عرفها المجتمع العربي جاءت مع الغرب، وأن الرواية هي تمثيل واضح لهذا التحديث الذي تأسس على محاكاة الأنماط الأدبية الغربية والاستفادة منها. لهذا يرى الناقد ضرورة تمحيص هذه المسلمات وإعادة التفكير في العلاقة بين الآداب العربية والآداب الغربية ودرجة التفاعل الذي حصل بينهما. ومثل هذا العمل قمين بإضاءة مدى محدودية مثل هذه المسلمات، أمام التأثير الواضح الذي مارسته المرويات القديمة على جمهور واسع من متلقيها خلال هذه الفترة. لكن لماذا ألح تاريخ الأدب العربي على ربط الرواية العربية بالغرب؟

عندما يتناول الباحث موضوع الرواية العربية والنشأة، نجده يفكر في قضية هامة لم تول ما تستحقه من الدرس والتأمل من قبل الباحثين والدارسين الذين تعاملوا مع هذا الموضوع. يتعلق الأمر بحملة نابليون بونابارت على مصر في أواخر القرن الثامن عشر وما صاحبها من مغالطات وأوهام روجها الخطاب الاستعماري بهدف تسويق أفكاره وتيسير سبل انتشارها في أوساط قطاع واسع من الوعي العربي. فالسياق الثقافي العربي الذي أحاط بحملة نابليون على مصر، والذي تميز بهيمنة واضحة للفكر الرومانسي، هو الذي جعل من **بونابرت** رجلاً حالماً يرتبط في الذهنية الغربية بالإنسان المصلح المنور أكثر مما يرتبط بالقائد. من هذا المنطلق يرى عبدالله إبراهيم أن التاريخ الغربي قد خلع على حملة نابليون وغيرها من الحركات، دلالة لا تليق بها في الواقع. لقد جرى تصويرها كنموذج لمدى إسهام الغرب في نشر الثقافة الحديثة في سياقات قصية وبعيدة، وهذا ما قاد الكثير من الدارسين إلى قبول هذه الأفكار وتبنيها حيث صار الحديث عن الحداثة والتطور لصيقاً بدخول بونابرت إلى مصر، وهو ادعاء لا تؤكده الوقائع التاريخية التي تفضح ما تعرضت له الجيوش الفرنسية من مقاومة ضارية من قبل شرائح واسعة في مصر. فالوثائق التي عرضها هنري لورانس «لا تكشف عن أي تواصل وتفاعل حقيقيين بين الفرنسيين والمصريين، ففضلاً عن التمرد اليومي والاحتجاج المتواصل، فإن مصر لم تخضع بأجمعها أبداً للنفوذ الفرنسي فما أن تقمع ثورة إلا ويندلع تمرد. وبالإجمال فقد فجع الفرنسيون والمصريون بهذه الحملة على حد سواء، إذ لم تكن للفرنسيين إلا مغامرة مهلكة

ما سمحت لخيلاء الفاتح أن يتفتح، ففر عائداً خفية في ظلمات البحر المتوسط»[vii].

ارتباطاً بهذه الناحية تحديداً يستخلص عبدالله إبراهيم بأن الحملة الفرنسية على مصر لم يكن لها أثر إيجابي مباشر عليها، بقدر ما ساهمت في تمزيق النسيج الاجتماعي لمصر وتلاعبت بطوائفها وأعراقها حيث «عملت على استقطاب وجهاء بعض الأقليات والتعاون معهم باعتبارها حامية لهم ولأقلياتهم، فيما ربطت مصالحهم بمتعاونين، خرقوا ميثاق الانتماء الضمني الذي يربطهم ببلادهم، ووجد كثير من المصريين أن فسيفساء مجتمعهم القائمة على التنوع الطبيعي عرقياً ودينياً تصبح بسبب ذلك التلاعب رهينة بيد الفرنسيين الذين شأنهم شأن أية قوة استعمارية أخرى، أرادوا تثبيت سيطرتهم من خلال ترغيب الأقليات وإغوائها وترهيب الأغلبية واستبعادها»[viii]. ولهذا فإن من يربطون التحديث الذي عرفته مصر مبكراً بالحملة الفرنسية، لا يأخذون في الاعتبار حقيقتين جوهريتين: الأولى وهي أن مصر عرفت الوجود الغربي بشكل مبكر قبل الحملة، حيث جاء إليها رحالة وتجار وفنانون من إيطاليا والبرتغال وفرنسا، شأنها شأن الكثير من الدول الشرقية، أما الحقيقة الثانية وهي أن التحديث كان استجابة طبيعية لحاجات المجتمع المصري في تلك المرحلة ولم يكن نتيجة مباشرة للتواجد الفرنسي. فدولة محمد علي كان يسكنها طموح كبير بامتلاك أسباب القوة العسكرية، لذلك أرسلت البعثات إلى الدول الأوروبية أملاً في تحقيق هذا الهدف. أما ما أنجزته الحملة الفرنسية فهو أنها أنعشت المشكلات الطائفية في مصر وأججتها.

يجادل عبدالله إبراهيم على مصادرات الخطاب الاستعماري، ويحتج على الطريقة التي ضخم بها المدافعون عن الحملة الفرنسية أهدافها حتى جعلوا منها عملاً رمزياً عظيماً أنقذ مصر مما كان يتهددها. وهذا الخطاب الاستعماري الذي دافع عنه نقاد ومحللون عديدون لم تتمكن الثقافة العربية من التخلص من تأثيراته بل روجت لطروحاته وأيدتها. ويسرد عبدالله إبراهيم قائمة تطول بأسماء العديد من الكتاب المصريين الذين رأوا في الحملة عملاً عظيماً يستحق كل الثناء. فطه حسين يصفها بـ «**الحملة البونابارتية المباركة**»[ix]، أما معاصره الزيات الذي تغذى على نفس الخطاب فيعتبر الجماعة العلمية التي صاحبت بونابرت في حملته هي «التي غرست بذور الحضارة في مصر»[x]. وهذا الحكم يراه عبدالله إبراهيم متساوقاً مع أدبيات الخطاب الاستعماري المتمركز حول نفسه. فالتحديث الذي جرى في عهد محمد علي كان محدوداً، ولم يبرز أي اهتمام ملحوظ بالأدب والنقد، إذ إن رفاعة الطهطاوي العائد من فرنسا لم ينشر ترجمته لـ فيلينون إلا بعد مجيء إسماعيل إلى الحكم.

إن التفاعل الذي حدث بين الثقافة المصرية والثقافة العربية قد ازداد غنى حينما اتجه الكثير من المثقفين الشوام إلى مصر لتأمين حياتهم هناك بعيداً عن الصراعات المذهبية. ومنطقة الشام بمميزاتها السكانية والبشرية والدينية كانت محط اهتمام من قبل العرب قبل مصر. «فالبعثات التبشيرية، هيأت أرضية مناسبة للتفاعل الثقافي فيما يسمى الآن بلبنان وسوريا وفلسطين، وتحديداً «الشواطئ الشرقية للبحر الأبيض المتوسط»[xi]. فهؤلاء المثقفون الشوام عندما وصلوا إلى مصر ساهموا بشكل فعال في تنشيط العمل الثقافي، وفي إذكاء الرغبة بحثاً عن كل ما هو جديد. وهذا العمل الذي اضطلع به المثقفون الشوام تؤكده الكثير من الدراسات والأبحاث والتعليقات. فالرواية لم تكن في أولوية اهتمامات المصريين قبل مجيء هؤلاء المثقفين بالقدر الذي كانوا يهتمون فيه بالأمور العسكرية والعلمية، وعندما تدفق المثقفون من سوريا وجدوا المناخ ملائماً فانخرطوا في عملية تحديث الثقافة العربية من خلال أشكال أدبية متعددة في طليعتها الرواية. لقد كانت أعمال خليل الخوري وجورجي زيدان وفرنسيس المراش وفرح أنطون مؤثرة في هذا السياق.

ومع ذلك فإن عبدالله إبراهيم يؤكد أن الناظر في أغلب الأعمال النقدية التي تناولت الرواية العربية من حيث نشأتها مثل أعمال يحيى حقي وحليم بركات وغالي شكري ونقاد آخرين يلاحظ أن النظرة الثقافية الاستعمارية هي التي فرضت نفسها على غيرها من وجهات النظر الأخرى من غير تمحيص للأمور ولا مخض للسياق بقصد استيعاء الظروف والمناخات المختلفة. من هذا المنطلق ذهب أغلب الدارسين إلى اعتبار «زينب» النص الذي يؤرخ لميلاد الرواية العربية في استواء عناصرها الفنية والجمالية، وهي العناصر التي اعتبرها يحيى حقي ثمرة قراءات حسين هيكل للكثير من الروائيين الغربيين أمثال بول بورجيه وهنري بوردو وإميل زولا وكأن هؤلاء النقاد لم يثر اهتمامهم المخاض الطويل والصعب لتحولات مفهوم الأدب العربي، وهو التحول الذي تفككت فيه موروثات وتقاليد أدبية عديدة. إن مثل هذه التأويلات المشبعة بمصادرات الخطاب الاستعماري، لا تفهم أن الرواية ظاهرة معقدة ومركبة بحيث من التبسيط المخل بمنطق الأشياء والقيم أن نعدها حتماً نتيجة الموروثات الثقافية الغربية بتجاهل تام للمؤثرات الثقافية العربية كالليالي وقصص عنترة وسيف بن ذي يزن وقصص الملوك والأمراء وأدب الغزوات والمعارك ومقامات الحريري والهمذاني وغيرها من أنماط السرد التي استمر تأثيرها في المتلقي إلى حدود أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين.

ولتجاوز مثل هذه التأويلات التي تنظر للرواية العربية في إطار نظرة شمولية تتصل بقضايا المجتمع العربي عامة كما فعل حليم

بركات أو التي تطبق بشكل متعسف كشوفات النظرية الغربية على الرواية العربية كما فعل غالي شكري حين اعتبر الرواية العربية تمثيلاً متميزاً للروح البورجوازية الصاعدة في العالم العربي(xii)، يفضل عبدالله إبراهيم الأخذ بالدراسات الثقافية في تناولها لموضوعاتها. «فالتحليلات الثقافية العامة، بما فيها تلك التي تستعين بالكشوفات في مجال العلوم الاجتماعية والنفسية لها قدرة على كشف الأحوال الثقافية، أكبر من التحليلات الأدبية المتخصصة والضيقة، لأن منظورها أكثر شمولاً، ويمكنها من التوسع في تصنيف الظواهر الثقافية وتحليلها واستنطاقها، بصورة قد لا تتوافر للمشتغلين في الحقل الأدبي، وبخاصة ممن يعنى بتاريخ الأدب طبقاً للمفهوم القديم له الذي يتعقب نسب النصوص وحيوات الكتاب، ويتخطى التداخلات المعقدة والكثيفة للظواهر التي تضفي على العصر الأدبي سماته العامة»(xiii).

استناداً إلى هذا المفهوم ينظر الناقد لنشأة الرواية، بوصفها ممارسة دالة، في ضوء النص الثقافي العام الذي كان سائداً، وهو النص الذي تميز بتفكك الكثير من الأنساق والقيم والمعايير الاجتماعية. لقد تميزت النصوص الروائية التي كانت تظهر في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين بغلبة العنصر الأخلاقي على غيره من التيمات الأخرى، مما جعل الرواية خطاباً تعليمياً وتثقيفياً لا يقل أهمية عن الخطابات الأخرى. وهذه الروح الإصلاحية تجعل من غير الممكن القبول بذلك الفهم الذي يعد هذه النصوص نتيجة التأثيرات الاستعمارية، فتاريخيات زيدان ونصوص المويلحي تمثل في منظور عبدالله إبراهيم احتجاجاً واضحاً على تفكك النسق وتعبر عن رغبة مضمرة في العودة إلى الماضي واستجلاء جوانب متعددة منه. فنصوص شعراء الإحياء الكبار كـ البارودي وحافظ إبراهيم وأحمد شوقي والرصافي والزهاوي وغيرهم، لا يمكن بالنسبة لنا تفسير تشددهم في محاكاة الشكل التقليدي للشعر العربي القديم وروحه إلا في ضوء الحس الداخلي الرافض للحراك الذي بدأت تلوح معالمه ببطء في الأفق خلال تلك الفترة، وشمل العلاقات الاجتماعية والرؤى الثقافية ووظائف الأدب وأساليبه وأشكاله. والرواية العربية إحدى مظاهر هذا المخاض المعقد والطويل(iv).

لا يدعو عبدالله إبراهيم فقط إلى إعادة النظر في المقاربات النقدية التي تفترض أن نشوء الرواية العربية كان محصلة للتأثر بالغرب، وإنما يسائل كذلك إنجازات نقدية ربطت بشكل مباشر بين الرواية والمكونات السردية التراثية. فهو يعتبر أن هذه المقاربات تشكل رد فعل ضد التحليلات المتأثرة بالخطاب الكولونيالي، وهي تصدر عن منزع قومي يجعل من المؤثرات العربية أصلاً لكل شيء. ومثلما رفضت هذه الدراسات فكرة أن يكون الفكر

العربي الحديث قد تشكل عن طريق الترجمة والاقتباس من الغرب، رفضت كذلك الفكرة التي تصل الرواية العربية بالمؤثرات الغربية دون التساؤل عما إذا كان بالإمكان قبول أن يكون التطور المذهل الذي حققته الرواية العربية على مستويي الشكل والخطاب هو فقط ثمرة لانفتاحها على الأنماط السردية الغربية دون اعتبار للمدونة السردية العربية. ومن هذه المطارحات الهامة التي يناقشها عبدالله إبراهيم هنا، تلك الطروحات التي بلورها الناقد فاروق خورشيد من خلال أبحاث جعلت وكدها البحث في أصول الرواية العربية وكذلك محمود تيمور وإبراهيم السعافين.

ونحن نجد أن عبدالله إبراهيم يقر ببعض القضايا الهامة التي تنطلق منها هذه المقاربات إلا أن الأسس التي تستند إليها في البرهنة عن نتائجها تترك نوعاً من التشويش عليها، وهذا ما يجعل طروحاتها نسبية وسجالية. فهي تفتقد للحس التاريخي بقضية الرواية كجنس أدبي جديد. فلو أن تحليلات فاروق خورشيد توقفت عند القول بأن المؤثرات السردية التراثية لها فعلها في نشأة الرواية العربية، لكان ذلك على قدر كبير من الأهمية، ولكنها سرعان ما زجت بنفسها في نوع من الخلط الواضح بين الأساليب التمثيلية في السرد ونوع الرواية الحديثة التي غيرت كثيراً في طبيعة هذه الأساليب. ويعلق عبدالله إبراهيم على فاروق خورشيد قائلاً: «لقد كان عرضه لمضامين كتب الأخبار أبعد ما يكون عن التحليل الذي يستكشف البنية السردية والأسلوبية والدلالية التي تبرهن على التماثل بين تلك المدونات والمرويات والرواية الحديثة. ولا تكمن – في رأينا – القيمة المعرفية لما توصل إليه في كتابه «في الرواية العربية: عصر التجميع» وفي كتبه الأخرى، إنما تكمن في إثارته للسؤال الذي سيفتح الأفق لمزيد من البحث في تلك الفرضية»(XV).

وإذا كان فاروق خورشيد لا يأخذ بالتفسير المستعار من مقولات الخطاب الاستعماري، معتبراً أنه سهل وبسيط لأنه لا يتنبه إلى الجذور العميقة للرواية العربية، فإن الفرضيات التي يقدمها تيمور في تناوله لهذا الموضوع يتداخل فيها الإقرار بالتأثير الأجنبي مع الانتصار للتقاليد السردية العربية التراثية. فهو يعتبر أن فن القصص متأصل في الطبع العربي، وحتى إذا لم ينفتح العرب على الروايات الأجنبية فقد كان من الضروري أن تتطور القصة العربية لأنها تستند إلى تاريخ يحتضن الكثير من النصوص السردية المتميزة في أساليبها وصيغها وقواعدها. ورغم المسلمات العديدة التي تصدر عنها أفكار تيمور إلا أن عبدالله إبراهيم يعتبر أنه تنبه إلى ملاحظات هامة تحسب له، ومنها إقراره بتنوع النصوص السردية واختلافها عن بعضها البعض في الشكل والأسلوب والشخصيات وطرائق السرد. مما ينفي أن يكون الشكل

الروائي العربي هو الشكل الوحيد في كتابة الرواية، ويؤكد على خصوصية الثقافات والتجارب الخاصة بالمبدعين وتقاليد الأجناس الأدبية.

تكشف دراسة عبدالله إبراهيم عن هذا التنوع في الأساليب السردية وطرق تمثيل العالم الذي ميز الرواية العربية خلال نشأتها المبكرة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر انطلاقاً من وعي نقدي يأخذ بمبدأ الاتصال والانفصال بين النصوص والقيم الجمالية والفكرية، ويستند إلى الأشكال المتعددة من التداخل التي تحدث على مستوى الأجناس الأدبية في سياقات ثقافية معينة، مما يؤدي إلى الاختفاء التدريجي لاقتراحات فنية معينة وظهور قيم جديدة مرتبطة بانتظارات القراء واستجابتهم. من هذا المنطلق يعيد الناقد قراءة الجهود الروائية الأولى التي ميزتها أعمال خليل خوري وفرنسيس المراش وسليم البستاني وأحمد المويلحي بقصد الوقوف على أشكال الاتصال والانفصال بين هذا المنتج الجديد والتقاليد السردية العربية القديمة. وهنا يستخلص عبدالله إبراهيم نتيجتين بالغتي الأهمية: الأولى تكشف عنها نصوص هؤلاء الروائيين وتتمثل في تدرج الرواية العربية في تأسيس هويتها الأسلوبية والتمثيلية بما ينسجم وطبيعة المهمة الموكولة إليها والمتمثلة في الانخراط الواضح في تشكيل الفضاء الاجتماعي الجديد، أما الثانية فيكشف عنها ابتعاد الرواية عن الأسلوب المتصنع الذي كان سائداً قبل هذه الفترة بقليل. وهو ما يفسر وعي الروائيين، بدرجات مختلفة، بإشكالية اللغة كمدخل أساسي لهذا التغيير. وهذا التحول تعبر عنه رواية «غابة الحق» بامتياز.

ولم يكن هذا التحول عملية سهلة ويسيرة، وإنما كان عملاً شاقاً تطلبته المرحلة وأسئلة الأدب في هذه الفترة. وإذا كان من الممكن أن يلمس القارئ رغبة كبيرة لدى كثير من الكتاب في الاقتراب من عصرهم فكرياً وجمالياً، فإن هذا الاقتراب ما كان ليتحقق بمعزل عن التقاليد السردية الكلاسيكية التي استمر تأثيرها بدرجات متفاوتة بين هذا الكاتب أو ذاك.

وحتى يفكك الناقد مصادرات الخطاب الاستعماري ويكشف عن ثغراته الناجمة عن سوء فهمه للسياق الثقافي المصاحب لتشكل النصوص، يلجأ إلى إعادة قراءة رواية «زينب»، باحثاً عن الخلفيات التي تحكمت في الكثير من القراءات النقدية التي تناولت هذه الرواية وجعلت منها النص المؤسس لبداية الرواية العربية، من غير اعتبار للجهود المميزة التي سبقتها. في هذا السياق يرى عبدالله إبراهيم أن الخطاب النقدي العربي لم يستطع التخلص من تأثيرات الخطاب الاستعماري في تقييمه للإنجازات الروائية العربية وإنما ظل ينظر إليها انطلاقاً من نظرية الرواية الغربية. لهذا لم يعتبر هذا النقد «زينب» بداية للرواية العربية في صورتها الأكثر اكتمالاً ووعياً بالمقومات الفنية

للرواية، إلا لأنها تماثل تحققات الرواية الغربية عند ديكنز وثاكريه وبالزاك وغيرهم. ومن ثم فهي أفادت من الخصائص الفنية والأسلوبية للرواية الغربية وقطعت من المؤثرات السردية المتحدرة من المدونة السردية العربية والتي كان تأثيرها واضحاً على الكثير من النصوص الروائية التي ظهرت في هذه الفترة.

لكن عبدالله إبراهيم يرى أن من البساطة التي تخل بالفهم الأعمق للأشياء والظواهر، القبول بهذه الأشكال من التقييم النقدي، لأنها تأخذ بمعايير لا تتساوق وطبيعة المرحلة التاريخية التي ظهرت فيها هذه الرواية. وهي مرحلة تداخلت فيها التصورات والمنطلقات والمعايير التي يلجأ إليها النقاد في الحكم على النصوص. وهذا ما يفسر التناقض بين هذه القراءات للنص الواحد. فالقول «بالولادة الكاملة لرواية «زينب» يتجنب ببساطة لا تحسد عليها التفاعلات السردية الغنية التي عرفت قبل ظهورها بنصف قرن، وتكشف لائحة الإحصاءات الخاصة بالروايات التي صدرت قبلها بزمن طويل عن حقيقة لم توظفها كثير من الدراسات التي عنيت بنشأة الرواية العربية وتطورها»(xvi). وإذا كان من الصعب القيام بدراسة تشمل كل هذا المتن النصي وتضيء خصائصه الفنية والأسلوبية، فكيف يستقيم القول بأن نصاً ما تتوافر فيه مقومات الجنس الأدبي التي تجعل منه نصاً يؤرخ للبداية؟ لهذا تتميز القراءات التي انصبت حول «زينب» بالاضطراب والتناقض فضلاً عن الانطباعية والاختزالية. فهي لا تأخذ في الاهتمام الحقبة التي تشكل فيها النص الروائي العربي من منظور ثقافي شامل، كما لا تراعي مبدأ الاستمرارية التي يميز العلاقة بين النصوص والأجناس، ولا تفسر على نحو مقبول الانقطاعات بين النصوص مما يؤدي إلى ظهور أشكال أدبية جديدة. وإذا كان من شيء تكشف عنه مصادرات هذه القراءات فهو أنها لا تواكب حالات التطور الثقافي الطبيعي من جهة، ولا تلتفت إلى اختلاف المحاضن الثقافية للنصوص، مما يؤدي إلى التعسف في إسقاط معايير تقييمية غريبة على نص أدبي تشكل في فضاء ثقافي مغاير(xvii).

ينطلق عبدالله إبراهيم في تحليله لافتراضات النقد العربي ومصادراته حول الكثير من القضايا المتصلة بالرواية العربية من فكرة أساسية محورها أن الكثير من طروحات النقد العربي تحمل في طياتها تأثيرات الهيمنة الاستعمارية، مما يستوجب تحليلاً جديداً ومن نوع آخر ينهض على الانطلاق من الظواهر بوصفها ممارسات دالة لا يمكن فهمها إلا في ضوء السياق الثقافي العام والشامل. ويلفت النظر هنا إعادة تقييمه للسردية العربية الحديثة والموقف الثقافي، حيث يتناول بالتفكيك الطريقة التي استقبلت بها الذهنية العربية للرواية والمواقف المختلفة التي حصلت منها. وما يعطي المشروعية لهذا النوع من التحليل هو أن الرواية

هي من «المرويات الكبرى التي تسهم في صوغ الهويات الثقافية للأمم، لما لها من قدرة على تشكيل التصورات العامة عن الشعوب والحقب التاريخية والتحولات الثقافية للمجتمعات، فروايات الفروسية علامة رمزية دالة على العصر الذي ظهرت فيه، ورواية القرن التاسع عشر في روسيا وإنجلترا وفرنسا تكشف عبر التمثيل السردي الأنساق الثقافية والاجتماعية لتلك المجتمعات خلال تلك الفترة، والرواية العربية خلال القرن التاسع عشر تمثل الحراك الثقافي العام الذي وقع في الثقافة العربية بما في ذلك منظومة القيم العامة والذوق الأدبي السائد والتصورات الجماعية عن الذات والآخر»(xviii).

يتضح من خلال محتوى هذا الكتاب أن الرواية العربية مرت في مخاض عسير وشاق قبل أن تحوز على اعتراف الجمهور بها، إذ لم يكن حظها أحسن بكثير من حظ الرواية الغربية التي كشفت تحليلات باختين المواقف المختلفة منها والمقاومة لوجودها، كما أوضح سيرفانتس بسخرية لافتة مواقف رجال الدين من نصوص الفروسية حينما جرى تدمير كبير للعديد من هذه الإنجازات بدعوى عدم ملاءمتها للذوق العام. وليس من الضرورة القول في هذا السياق بأن الكثير من الكتاب العرب ممن تحيزوا للرواية كتابة وتلقياً إبان تكون الفضاء الأدبي الجديد لم يستطيعوا إثبات أسمائهم على النصوص التي نشروها، نظراً لذلك الموقف الذي يستهجن هذا النوع من النصوص ولا يعترف لها بأي قيمة تذكر. لكن المسألة اللافتة التي يكشفها تحليل عبدالله إبراهيم هو استناد هذا الموقف المعادي للرواية إلى نظرة تقويمية للنصوص الثقافية تقوم على التمييز بين الثقافة الرسمية والثقافة الشعبية، ثقافة الخاصة وثقافة العامة، بحيث يتم تكريس النصوص المنتمية إلى الثقافة الرسمية، في حين تهمل النصوص المنتمية لثقافة العامة بدعوى عدم تمثيليتها للذوق العام. ومعروف أن هذا التمييز الذي أغمط الكثير من النصوص حقها في الدراسة والتحليل؛ يتعرض لنقد شديد في الغرب من قبل أنصار الدراسات الثقافية بتيارات المختلفة خاصة النقد الثقافي كـ ريموند ويليامز وكليفورد غيرتز وأنطوني إيستوب وروبيرت هيلوب إلخ. كما يجري تقويضه أيضاً في الخطاب الثقافي العربي عبر إسهامات عديدة في طليعتها كتابات الناقد السعودي عبدالله إبراهيم والبحريني نادر كاظم والمصرية ماري تيريز عبدالمسيح فضلاً عن أصوات كثيرة من المغرب العربي.

الهوامش

(i) بدأ عبدالله إبراهيم هذا المشروع بنقد المركزية الغربية في كتابه الذي يحمل هذا العنوان، (1997) ثم انتقل بعد ذلك إلى نقد بعض الأنساق السائدة في الثقافة العربية الحديثة، حيث لاحظ أنها في جملة ممارساتها العامة تهتدي بمرجعيات تتصل بظروف تاريخية مختلفة عن ظروفها، فهي تارة تتطابق مع مرجعيات مغايرة في شروط تكونها حيث أنتجها الآخر الغربي وتارة أخرى تتطابق مع نموذج فكري قديم ينتسب إلى ماضيها الذاتي من دون القدرة على تحقيق نوع من الاختلاف، ويتجلى ذلك من خلال كتابه: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، تداخل الأنساق والمفاهيم ورهانات العولمة، (1999) ثم انتقل بعد ذلك إلى نقد المركزية العربية الإسلامية في كتابه: المركزية الإسلامية، (2001) حيث انصب اهتمامه على تفكيك الصورة التي مثلت بها هذه الثقافة الآخر الأجنبي.

(ii) د. عبدالله إبراهيم: **السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة**، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء 2003.

(iii) عبدالله إبراهيم: السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة، مجلة نزوى، العدد السابع والعشرون، يوليو 2001م ربيع الأول 1422هـ، مؤسسة عمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان، ص: 45.

(iv) من الأهم الإشارة ها هنا إلى تجربة أخرى رائدة هي التي يبلورها الناقد المغربي سعيد يقطين، فمنذ كتبه الأربعة: **القراءة والتجربة وتحليل الخطاب الروائي فـ انفتاح النص الروائي والرواية والتراث السردي**، حيث عمل فيها على وضع الأسس لسرديات الخطاب تعنى بتحليل مكونات النصوص، لكنها تسعى بالمقابل لتطوير نموذجها عبر الانفتاح على علوم أخرى: كعلم النفس ونظرية التلقي والتواصل والأنثربولوجيا، وهو الأمر الذي تكرس بجلاء في كتابيه الهامين: **الكلام والخبر وقال الراوي** حيث عنى فيهما بنقل الاهتمام عبر النموذج العلمي ذاته – أي السرديات – إلي المتن السردي العربي الكلاسيكي بما يقود إلى معرفة جديدة بالتراث السردي العربي، ويسهم في تطوير مناهج التفكير فيه. وفي كتابه الأخير **النص المترابط** يفتح سعيد يقطين السرديات على شبكة المعلومات السيارة الإنترنت من أجل اقتراح أدوات ملائمة لقراءة النص الإلكتروني الذي بدأ يفرض وجوده في مجتمع العولمة.

(v) ميجان الرويلي – سعد البازغي: **الخطاب الاستعماري والنظرية مابعد الاستعمارية**، ضمن كتاب: دليل الناقد الأدبي، الطبعة الثالثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، 2002، ص: 158.

(vi) عبدالله إبراهيم: **السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2003، ص: 6.

(vii) عبدالله إبراهيم: **المرجع نفسه**، ص: 19.

(viii) المرجع نفسه، ص: 27-28.

(ix) **المرجع نفسه**، ص: 31.

(x) **المرجع نفسه**، ص: 31.

(xi) **المرجع نفسه**، ص: 179.

(xii) **المرجع نفسه**، ص: 191.

(xiii) **المرجع نفسه**، ص: 190.

(xiv) **المرجع نفسه**، ص: 191.

(xv) **المرجع نفسه**، ص: 198.

(xvi) **المرجع نفسه**، ص: 283.

(xvii) **المرجع نفسه**، ص: 295.

(xviii) **المرجع نفسه**، ص: 297.

* * *

إشكالية مفاهيم النقد الروائي في المغرب العربي

بوشوشة بن جمعة

تستمد مقاربة النقد الروائي في المغرب العربي، وما يطرحه من إشكاليات تمسّ مفاهيمه النظرية، وقضايا الجنس الروائي أهميتها من كونها تعكس سيرورة المشهد الروائي، والإبداعي المغاربي، في شتّى تشكّلاته، وتنويعاته الفكرية والجمالية، على امتداد مرحلة ما بعد استقلال البلدان المغاربية، باعتبار ظهور إرهاصاته الأولى مع مطلع السبعينات من القرن العشرين، في كلّ من تونس والمغرب الأقصى. ثم مع بداية الثمانينات في كلّ من الجزائر وليبيا. فكان لذلك نشاطاً ثقافياً متميّزاً بحكم ما يجسّده من أشكال تحوّل دالّ، كانت تشهدها مختلف منظومات البلدان المغاربية.

ولمّا كانت كلّ ظاهرة معرفية أو ثقافية - وهنا نقدية بالأساس - تظلّ مرتبطة بجملة من العوامل الذاتية والموضوعية المتضافرة، والتي تسهم مجتمعة في نشأتها، وتطوّرها، وبلورة المفيد من سماتها،فقد تأثّر النقد الروائي المغاربي بسمات مرحلة بناء الدولة الحديثة في الأقطار المغاربية، ومن ثمّ احتكم إلى شروط تلك المرحلة: السياسية، والاجتما - اقتصادية، والثقافية، والتي مثّلت خلفيات تشكّله، ذلك أنّه كان من ضمن الأدوات الثقافية التي استخدمها مثقّفو المغرب العربي للتعبير عن مواقفهم من اختيارات أنظمة بلدانهم، وما أفرزته من تحوّلات في أبنية مجتمعاتهم،و سمها التأزّم في الغالب.

لئن اكتسب هذا النوع من النقد حضوراً مهمّا في المشهد الثقافي المغاربي، أهلّه كي يشغل مكانة متميّزة، فلكون الجنس الروائي الذي يمثّل مجال اشتغاله النظري والإجرائي على حدّ سواء، كان يتمتّع بسلطة إغراء مكّنته من اجتذاب كتّاب المغرب العربي إليه، وقد وجدوا فيه ذلك الجنس الأدبي الذي يتميّز بقدرته على رصد الواقع في مختلف أبعاده، ومن ثمّ استيعاب إشكاليات المرحلة الجديدة التي كانت تعيشها بلدانهم الحديثة العهد بالاستقلال، وما تطرحه من تحدّيات، تحتّم المعالجة، واتّخاذ الموقف، فضلاً عن سمة انفتاحه على غيره من أجناس الكتابة الأدبية، وأنواع الفنون، وقدرته على صهرها في تشكيل عوالمه المرجعية والتخييلية.

ولمّا كانت الرواية – نوعاً أدبياً – وفد إلى بلدان المغرب العربي، من الغرب الأوروبي بالأساس، فقد مثّلت منجزات النقد الغربي، على اختلاف مدارسه، ومناهجه – المرجعية منها الأساسية التي اعتمدها نقّاد المغرب العربي في مقارباتهم النظرية، والإجرائية، للنصوص الروائية المغاربية خاصّة، والعربية عامّة. وهو ما أكسب نقد الرواية في المغرب العربي سمات حداثته باعتباره يجسّد مجال انفتاح مشهدنا الثقافي المغاربي على نظيره الغربي الأوروبي، الذي يستمدّ منه معظم مفاهيمه النظرية، وطرائق ممارسته الإجرائية وآلياتها. فكانت المقالة مجال ممارسة النقاد نقداً ناشئاً لرواية مغاربية ناشئة، على مدى السبعينات، وإلى منتصف الثمانينات من القرن العشرين، قبل أن تشهد الساحة الثقافية المغاربية نوعاً من تواتر التآليف النقدية في جنس الرواية، تبقى دون التراكم الذي مافتئ يحقّقه هذا الجنس الأدبي.

وتمثّل استفادة النقد الروائي المغاربي من منجزات النقد الغربي الأوروبي، مدار إشكاليته المعرفية المتّصلة بمفاهيمه، وأنساقه المستمدّة من مجالات معرفية، وثقافية، وحضارية غربية مغايرة. وهي إشكاليات راجعة – بالأساس – إلى صعوبة نقل مفاهيم وآليات ثقافية ونقدية من فضائها الأصل: الغرب الأوروبي، إلى فضاء مغاير، هو الفضاء المغاربي، ممّا يعلّل الطابع الإشكالي الذي وسم تلك المفاهيم النقدية، وأضفى عليها صفة الالتباس، لما ميّز سيرورتها من تغيّر مستمّر، ناجم – في الأغلب – عن ارتحالها من مجالاتها الأصلية إلى مجالات ثقافية مغايرة، فضلاً عن تبعية الناقد المغاربي لنظيره الغربي الأوروبي، وارتباك فهمه، ونقله، واستخدامه، لأدوات المنظومة النقدية الغربية في مقاربته للنصوص الروائية المغاربية والعربية على حدّ سواء، خاصّة وأنّ المنظومة النقدية العربية القديمة لا تسعفه بما يساعده على مقاربة الرواية نوعاً أدبياً مستحدثاً في ثقافتنا العربية، دخيلاً لا أصيلاً.

ثمّ إنّ هذه الإشكاليات التي يواجهها نقّاد الرواية في المغرب العربي، تتجاوز منظومة

المفاهيم النقدية للرواية،لتشمل عدداً من القضايا المتّصلة بالجنس الروائي، من حيث الماهية،والنشأة، والتصنيف، وخصائص علاقته بالأجناس الأدبية الأخرى التي يستوعبها في أشكاله، وأبنيته، وأنساق خطابه، ومستويات لغته، وبالقضايا الكبرى التي ارتبطت به، كالواقعية، والوجودية، والسريالية.

ويقوم هذا البحث على ثلاثة محاور جوهرية، يتناول أوّلها خلفيات تشكّل النقد الروائي المغاربي، بينما يستقصي ثانيها مصادر نقد الرواية في المغرب العربي، في حين يثير ثالثها إشكالية مفاهيم هذا النقد الروائي المغاربي الأساسية منها والفرعية مثلما تتجلّى في كتابات نقاد الرواية في المغرب العربي.

وتطرح خاتمة هذا البحث نوعا من الرؤية النقدية التي نروم من خلالها الإسهام – ضمن ما يبذل من جهود – بتصور يبرز السبل الكفيلة بجعل هذا النقد الروائي المغاربي منتجاً في توظيف مفاهيم النقد الروائي وآلياته، باعتبار قيمة المنظومة المفهومية الغربية في سيرورة النقد الروائي المغاربي، لما تنبني عليه من أدوات معرفية ضرورية لا يمكن للناقد المغاربي ممارسة مقارباته للنصوص الروائية بدونها، إلى جانب استفادته من المنجزات النظرية و التطبيقية للمجالات المعرفية الأخرى التي تمثّل روافد تنويع لهذا النقد الروائي.

1 - خلفيات تشكّل النقد الروائي المغاربي:

إنّ كلّ ظاهرة معرفية أو ثقافية تظلّ مرتبطة في جوهرها بجملة من العوامل الذاتية، والموضوعية المتضافرة والتي تسهم مجتمعة في نشأتها، وبلورة المفيد من سماتها عبر مختلف مراحل سيرورتها، ومن ثمّ يستلزم البحث في مسألة النقد الروائي في المغرب العربي،من خلال إشكالية المفاهيم التي تنبني عليها أنساقه النظرية، وطرائقه الإجرائية، وقضايا الجنس الروائي، الوقوف عند أبرز الخلفيات السياسية، والاجتما – اقتصادية، والثقافية التي مثّلت عوامل مهمّة، أسهمت – متفاعلة مع بعضها البعض – في انبثاقه، وتطوّره في البلدان المغاربية، باستثناء موريتانيا التي يبقى فيها هذا النوع من النشاط المعرفي غائباً – أو يكاد – لقلّة الإبداع الروائي، وضعف تواتر نصوصه رغم مضي ربع قرن على ظهوره(1).

الخلفية السياسية:

لعب استقلال البلدان المغاربية – في النصف الثاني من القرن العشرين – دوراً مهمّا في نحت معالم مشهدها الثقافي، وبلورة المفيد من سماته في مختلف المجالات، ومنها المجال الروائي/ والنقدي بالأساس، ممّا جعل الخلفية السياسية تمثّل عاملاً أساسياً في رسم مسار الكتابة الروائية المغاربية ونقدها على حدّ سواء، بسبب التعالق الوثيق بين السياسي والثقافي، سمة دالّة على المشهد الثقافي المغاربي في الستينات والسبعينات من القرن العشرين، مع

الإلماع إلى هيمنة الأول/ السياسي، على الثاني/ الثقافي، وسيادته له. وهو ما يوضّحه المفكر المغربي محمد عابد الجابري، في قوله «..فالصراع الذي انبثقت منه النخبة الوطنية والمناخ الذي تنفسّته والمعارك التي خاضتها، كلّ ذلك تهيمن فيه السياسة هيمنة مطلقة، ممّا جعل قضية المثقفين الأولى والأخيرة قضية سياسية»[2]. وهذا ما يعلّل ورود الكثير من الروايات المغاربية، ومقارباتها النقدية – في آن – على مدى السبعينات والثمانينات من القرن العشرين حاملة للطابع السياسي المعبّر عن المواقف السياسية لكتّاب المغرب العربي، ونقّاده، من مختلف اختيارات النظم السياسية لبلدانهم إلى حدّ تداخل الحدود بين الخطابين السياسي/ والنقدي الروائي[3].

فقد نجم عن احتكار السلطة من قبل جيل التحرير، وتوخّي سياسة الحكم المطلق، أن وجدت الطليعة المثقّفة نفسها مهمّشة. وهي التي كانت تنتظر أن تقوم بدور رئيس في عملية تحديث المجتمعات المغاربية، الحديثة العهد بالاستقلال – وذلك بعد أن تمّ إقصاؤها من مواقع القرار، وتحديد أنواع نشاطها، بسبب ما كانت تمثّله من معارضة لاختيارات السلطة السياسية، والاجتما – اقتصادية، إلاّ أنّها ظلّت تشكّل بمنظومتها الأيديولوجية، ذات التوجّه اليساري «خلفية رئيسية في المجال الثقافي بصفة عامّة، والمجال الأدبي إبداعاً ونقداً بصفة خاصة، وذلك ما يساهم في توضيح بعض ملامح الحركة النقدية، كسيادة الاتجاه الواقعي في مجال نقد الرواية، والطابع السياسي الذي اكتسبته بعض المواقف النقدية من بعض الروائيين..»[4].

ب – الخلفية الاجتما – اقتصادية:

لقد وسم التذبذب السياسة الاقتصادية لأنظمة الحكم في البلدان المغاربية، ممّا انعكس سلبا على الواقع الاجتماعي لشعوبها، بعد فشل العديد من اختياراتها،كتجربة التعاضد في تونس (1969) والتجربة الاشتراكية في الجزائر (1970-1978)، وتفاقم آثارها السلبية على واقع أغلب الفئات الاجتماعية، حيث احتدّت مشكلة البطالة، وتضخّمت مظاهر التفاوت الطبقي، وازدادت ظاهرة النزوح من القرى إلى المدن، فوجدت الأنظمة نفسها عاجزة عن تجاوز هذه الأوضاع الداخلية،وما نجم عنها من تداعيات أزّمت الواقع الاجتماعي، وحالت دون استتباب الأمن، والاستقرار[5].

وقد كانت الرواية و نقدها من ضمن الأدوات الثقافية التي استخدمها المثقفون المنتمون إلى طبقة البورجوازية الصغيرة التي طالبتها انعكاسات ذلك الواقع الاقتصادي المتأزّم – في التعبير عن موقعها من الصراع الاجتماعي، والدفاع عن الفئات المتوسطة، والصغرى، والمهمّشة عموماً تجاه الفئات التي جنت ثمرات الاستقلال، وارتقت في السلم الاجتماعي وبفضله..»[6]، ممّا يفيد أنّ تهميش

السلطة للمثقفين المنتمين إلى هذه الطبقة – التي تمثّل معظم سكان المدن – لم يحل دون تعبيرهم عن رؤاهم وصياغة مواقفهم من التحوّلات المتأزمة لواقعهم، في كتاباتهم الروائية، والنقدية على حدّ سواء، فضلاً عن مواصلتهم التأثير في الحركات النقابية والطلابية المغاربية(7).

وتنضاف إلى الخلفيتين السابقيتن، السياسية، والاجتما – اقتصادية، ثالثة ثقافية، شكّلت هي الأخرى عاملاً مهماً في بلورة سمات الكتابة الروائية المغاربية، وتحديد مسار نقدها، في مختلف مراحل تطوّره و شتّى اتجاهاته، ومناهجه.

ج - الخلفية الثقافية:

لقد تزامنت نشأة الرواية ونقدها في المغرب العربي بالعديد من التحوّلات التي شهدها الواقع الثقافي، وشكّلت عوامل مهمّة، أسهمت مجتمعة في تفعيله، ودفع مسار الكتابة الروائية، والنقدية بالأساس.

فسياسة تعميم التعليم التي نهجتها الحكومات المغاربية بعيد الاستقلال، بإقرار إلزاميته ومجانيته، وإنشاء المدارس، والمعاهد في مختلف أنحاء الأقطار المغاربية، أسهمت في ارتفاع نسق عدد المتمدرسين من الجنسين، ممّا انعكس إيجاباً على الرواية إبداعاً وتلقياً ونقداً.

ومثّل تأسيس الجامعات المغاربية في الستينات والسبعينات من القرن العشرين عاملاً مهماً في نشأة نقد الرواية، وتطوره، وتبلور المفيد من مناهجه، واتجاهاته على مدى سيرورته، وذلك بحكم «الدور المعرفي الذي لعبته الجامعة كمؤسسة تمكّن من الدراسة الأدبية التي يفترض فيها العمق والفعالية والتوجيه إلى اكتساب مناهج البحث العلمي في هذا المجال»(8).

فقد اضطلعت كليات الآداب والعلوم الإنسانية، في مختلف أقطار المغرب العربي بدور بالغ الأهمية في تحديث مناهج الدراسات الأدبية والنقدية عامّة، وتأسيس النقد الروائي وبلورة المفيد من مناهجه ومفاهيمه، وطرائقه الإجرائية خاصّة، بفضل الدروس التي كان يلقيها أساتذتها، والأبحاث التي ينجزونها، والرسائل الجامعية التي يشرفون عليها، والتي "كان من نتائجها إشاعة المفاهيم النقدية الحديثة في الوسط الأدبي، والاستعاضة عن المقاربات الانطباعية والتذوقية، بمقاربات تعتمد أدوات تحليلية مقتبسة من علم اللغة الحديث، وعلم الاجتماع وعلم التحليل النفسي..»(9). بالإضافة إلى الدور الذي كانت تقوم به حوليات تلك الكليات، في تكريس المذاهب الأدبية الحديثة، ومناهجها النقدية في مقاربة الأجناس الأدبية عامة، وجنس الرواية بالأساس.

ولمّا كان أغلب نقّاد الرواية من خريجي هذه الجامعات المغاربية الحديثة النشأة، وجانب مهمّ منهم يدّرس بها، فقد كان لتبنّيهم «النظريات النقدية الحديثة سواء على مستوى

التنظير أو عند التطبيق، ما أكسب النقد الأدبي مقاييس الصق بالإبداع، وأقدر على سبر أغوار النصّ الأدبي»[10].

وقد أسهمت العديد من مراكز البحث العلمي بدور فاعل في تطور حركة النقد الجامعي، ودفع مسارها نحو آفاق حداثية أكثر انفتاحا و ثراء، وذلك من خلال ما نظمته من ندوات علمية ساهم فيها الكثير من أساتذة كليّات الآداب الوطنية، والعربية، والأجنبية[11]، تنضاف إليها عديد الجمعيات الثقافية، والنوادي الأدبية التي لعبت دوراً مهماً في تفعيل الحركة الأدبية والنقدية في سائر البلدان المغاربية[12]، دون إغفال ما قامت به الإذاعات الوطنية والمحلية، من خلال برامجها الثقافية والأدبية من دور مهّم في تطوّر الأنواع الأدبية وإشعاعها، وفي دفع مسار الكتابة الروائية ونقدها بالأساس.

ومثّلت التحوّلات التي شهدتها حركة النشر في البلدان المغاربية منذ مطلع السبعينات من القرن العشرين عاملاً مهماً في تفعيل المشهد الثقافي عامّة، وتطوّر حركة الإبداع الروائي ونقدها الناشئ، وتوسيع دائرة قرّائها،من خلال تركيز مؤسسات نشر وطنية[13]، وبعث العديد من المجلاّت الثقافية والأدبية[14]،والصحف بصفحاتها الأدبية وملاحقها الثقافية[15]، وقد شكّل جميعها الرئيسي لنشر العديد من النصوص الروائية، وخاصّة الإسهامات النقدية، المتّصلة بهذا الجنس الأدبي المستحدث في الثقافة المغاربية الحديثة والمعاصرة، والتي اتّخذت شكل المقال النقدي على مدى السبعينات، وحتّى منتصف الثمانينات، حيث بدأ تواترها في شكل تآليف، مع تواصل حضور المقال في الممارسة النقدية.

إنّ نشأة النقد الروائي المغاربي – كما نشأة الرواية – هو نتاج تفاعل هذه الخلفيات الثلاث: السياسية، والاجتما – اقتصادية والثقافية، وإسهامها مجتمعة في تأسيسه، ودفع مساره، وبلورة المفيد من سماته النظرية والإجرائية والتي يكون من المفيد البحث في مصادرها التي شكّلت مرجعيات نقّاد الرواية في المغرب العربي،و الذين أفادوا من منجزاتها في مقارباتهم النقدية للجنس الروائي.

2 - مصادر نقد الرواية في المغرب العربي :

يستمد النقد الروائي المغاربي إحدى خصوصياته، من إفادته من مرجعيتين أساسيتين – وإن بشكل متفاوت – استلهم منهما مبادئ التنظير النقدي في الجنس الروائي، وآليات تشكّله على صعيد الممارسة الإبداعية.

ولمّا كانت نشأة الرواية العربية في المشرق سابقة لنظيرتها المغاربية بنحو نصف قرن، فقد كان النقد الروائي متقّدم بدوره على نظيره في المغرب العربي، بذات المدى الزمني، وحتّى أكثر، باعتبار التفاوت في نشأة الرواية ونقدها

بين البلدان المغاربية[16].

وقد تجسّدت استفادة نقّاد المغرب العربي من التجربة النقدية العربية سواء على مستوى التصوّر العام للرواية أو على مستوى المفاهيم الفرعية[17]، من خلال جهود عدد من النقاد برزت على مدى العقدين السابع والثامن من القرن العشرين، نمثّل لهم بمحمود أمين العالم، ومحمد زغلول سلام، ومحمّد مندور، وغالي شكري، ورجاء النقاش، وجورج طرابيشي، وصلاح فضل، وغالب هلسا، وغيرهم[18].

ويندرج – في هذا السياق – تأثّر نقّاد الرواية في المغرب العربي، وإفادتهم من المنهج الواقعي الذي طبع النقد الروائي في المشرق العربي على امتداد السبعينات والثمانينات من القرن العشرين، وجسّدته عديد الكتابات النقدية التي تبنّت الواقعية منهجاً في مقاربة الإبداع الروائي، وركّزت على جدلية العلاقة بين الثقافة والمجتمع، وبين الأدب والواقع[19]. وهو ما أكسب الرواية دلالتها الاجتماعية المعبّرة عن الموقف الفكري الذي يصدر عنه الروائي في تصوّره للذات في علاقتها بالمجتمع.

وتتجلّى أصداء المنهج الواقعي في نقد الرواية بالمغرب العربي في تلك العلاقة الجدلية التي يقيمها نقّاد الرواية بين العمل الروائي والواقع في شتّى تشكّلاته السياسية، والاجتما–اقتصادية والثقافية، والتي مثّلت مجتمعة ومتفاعلة مع بعضها البعض، الخلفية التي شكّلت وعي هؤلاء النقاد بشروط الواقع، وبلورت مفهومهم للواقعية «واحدة من المقولات العلمية الشاملة والموضوعية التي تلخّص موقفاً موضوعياً، و فكرة صائبة يؤكدان معاً أنّ الأدب والإيديولوجيا عموماً هما في كلّ زمان ومكان نتاج واقع بشري وثمرة تجربة اجتماعية معاشة»...[20].

وقد تواترت كتابات النقّاد الذين التزموا بهذا المنهج الواقعي في المغرب العربي، ولم تختلف مقارياتهم للروايات المغاربية أو العربية كثيرا عن تلك التي أنجزها نظراؤهم في المشرق العربي، حيث تمحورت حول «الدلالة الاجتماعية والفكرية للعمل الروائي و تحاكم مؤلف الرواية على نواياه، وتفسّر الأبعاد الفكرية للرواية بانتمائه الاجتماعي – وتهمّش جانب الصياغة الفنية، ولا تنظر إلى الرواية كعمل متخيل و إن كان يستمدّ أساسه من الواقع»[21].

وبناء على كلّ هذا،فقد مثّل النقد الروائي في المشرق العربي سبيل نقّاد المغرب العربي إلى بلورة عناصر وعيهم بالجنس الروائي، وتصوّرهم لمختلف المفاهيم المتّصلة بنقده، كما ساعدهم على اكتساب الآليات الإجرائية في مقاربة الروايات، بفضل كثرة الدراسات التي أنجزها النقاد المشارقة. وهو ما حفزّهم على التوجه إلى مصادر النقد الروائي في أصولها الغربية مع موفّى السبعينات ومطلع الثمانينات من القرن العشرين، من خلال الإقبال على قراءتها، و نقل الكثير من نصوصها – كتباً

كانت أم دراسات – إلى اللغة العربية[22]. فكان تمثّلهم لمنجزات النقد الروائي الغربي: مفاهيم و مناهج وقضايا ورؤى،شبيها بتمثّل نظرائهم من كتّاب الرواية من جيل السبعينات والثمانينات للأدب الطليعي الغربي المنشور بمجلتي (Change) وتال كال (Tel quel) والمجسّد في أعمال روّاد الرواية الجديدة التي ظهرت في فرنسا، في الخمسينات من القرن العشرين، كميشال بوتور (Michel Butor) وناتالي ساروت (Nathalie Sarraute) وآلان روب غرييه (Alain Robbe Grillet) وجيمس جويس (James Joyce) في انغلترا وغيرهم.

وقد تضافرت عدّة عوامل حفزت نقاد الرواية في المغرب العربي على التوجّه إلى المصادر الأجنبية وبالأساس الأوروبية في نقد الرواية، منها التطوّر الذي شهدته الدراسات النقدية المعاصرة في الدول الأوروبية، فضلاً عن الدور المهمّ الذي قامت به الجامعات المغاربية – وإن بشكل متفاوت فيما بينها – في التعريف بمنجزات النقد الغربي المعاصر: النظرية منها والإجرائية، وتوجيه طلبة الدراسات العليا إليها قصد الاستفادة منها واستثمارها في رسائلهم الجامعية على اختلاف درجاتها العلمية. و من ثمّ أقبل نقّاد الرواية على الاستفادة المباشرة من مختلف المناهج التي نظّرت للرواية، وصاغت مفاهيمها النقدية الخاصّة بها، فكان تأثّرهم بالمنهج الشكلاني الذي أرسى معالمه وبلور المفيد من سماته الشكلانيون الروس في كتاباتهم النظرية ومقارباتهم للنصوص الروائية، التي تمّ تعريبها من قبل البعص من نقاد الرواية، واستثمارها على صعيد النظرية والممارسة للنصوص الروائية[23]، كما تأثّروا بمنجزات المنهج البنيوي في مختلف تشكّلاته النظرية والإجرائية فتواترت كتاباتهم عنه، ومقارباتهم في ضوء آلياته، فضلاً عن تعريف بعضهم بأبرز أعمال أعلامه: التنظيرية منها والتطبيقية[24].

لقد مارست منجزات هذه المناهج النقدية التي اشتغلت على النوع الروائي تأثيراً مهماً على حركة النقد الروائي الحديثة النشأة في المغرب العربي على مدى السبعينات والثمانينات من القرن العشرين. وقد تجلّى الاهتمام بها في عدّة مستويات، منها إفراد أعداد خاصة بها في بعض المجلاّت وتعريب الكثير من أعمالها، فضلاً عن العدد المهمّ من الرسائل الجامعية التي صدرت عن هذه المناهج في بحثها للرواية وغيرها من الأجناس الأدبية[25]. وقد تمكّن نقّاد المغرب العربي بفضل اشتغالهم على هذه المناهج المعاصرة في النقد الغربي عموماً، والروائي منه خصوصاً، من تجاوز المنهج الواقعي في مقاربة الجنس الروائي، والقائم على جدلية العلاقة بين الرواية والواقع، والاهتمام بالنصوص الروائية من الداخل، من خلال البحث في خصائص أبنيتها ودلالتها.

غير أنّ تعامل نقّاد المغرب العربي مع

المفاهيم التي انبثقت عن مختلف مناهج النقد الغربي المعاصر وبالأساس ما اتّصل منها بالجنس الروائي اتّسم بطابعه الاشكالي، الراجع بالأساس إلى إشكالية تلك المفاهيم ذاتها في المنظومة النقدية الغربية، بسبب تعدّد منظورات المناهج النقدية، وتصوّراتها لكلّ منها، ممّا قد يعلّل عدم استيعاب نقّاد المغرب العربي لدلالاتها النظرية، وتمثّلهم لطرائق اشتغالها على صعيد الممارسة بالشكل الأمثل.

3 - إشكالية مفاهيم النقد الروائي المغاربي:

تتعدّد إشكاليات نقد الرواية في المغرب العربي وتتنوّع بسبب الصعوبات التي وسمت عملية انتقال مفاهيمه من بيئتها الغربية/ الأصل، التي انتجتها إلى بيئة مغاربية سعت إلى الإفادة منها واستثمارها، ممّا يكشف عن وجه من وجوه الإشكالية الثقافية القائمة بين الغرب الأوروبي/ والمغرب العربي، إذ يبرز نوعية العلاقة غير المتكافئة بين ثقافتين: غربية/ منتجة للمعرفة، و عربية – وهنا مغاربية – مستهلكة لنظريات الغرب، ومفاهيمه في مختلف مجالات العلم و المعرفة، ومنها مجال النقد الأدبي عموماً، والروائي على وجه الخصوص.

وهي النظريات التي شكّلت موضوع جدل لايزال قائماً في المشهد الثقافي العربي، ومنه المغاربي، حيث يعكس شكلاً من أشكال ظاهرة المثاقفة وتتولّد عن عملية انتقال مفاهيم النقد الغربي، ومنه الروائي إلى النقد المغاربي، صعوبة تعريب مصطلحاته النقدية، وإيجاد الصيغ الملائمة لها، والمعبّرة عن دلالاتها الأصلية. فكان أن تعدّدت الترجمات للمصطلح الواحد لدى نقّاد المغرب العربي، ممّا يطرح القضية المصطلحية بسبب اللبس، والغموض، والتعميم الذي يسم تلك المصطلحات،في الكثير من الأعمال النقدية المعرّبة. ممّا حدا ببعض النقاد إلى الحديث عن «أزمة حادّة في المصطلح (..) تصل في أحيان كثيرة إلى درجة العبثية، كما يتمثّل ذلك في ترجمة مصطلح واحد هو Poetics»[27]. وهو ما ولّد نوعا من فوضى المصطلح الحداثي في مجال النقد الأدبي عامة والروائي خاصة في المشهد الثقافي المغاربي، وكذلك المشرق.

وتتجلّى إشكالية المفاهيم النقدية مثلما عكستها نصوص نقّاد المغرب العربي:النظرية منها والإجرائية،في أغلب مكوّنات الجنس الروائي، وخصائصه النوعية.

1 - مفهوم الرواية بين إشكالية الماهية وخصائص النوع:

مثّل البحث عن مفهوم الرواية، من حيث الماهية،والخصائص النوعية، مقارنة بغيرها من الأجناس الأدبية الأخرى، إحدى إشكاليات نقد الرواية في المغرب العربي،منذ الستينات من القرن العشرين، وعلى امتداد السبعينات، بحكم سمة الصيرورة التي طبعت هذا المفهوم في الثقافة الغربية التي أفرزته، فجلعته حيوياً، متغيّراً باستمرار، ممّا يعلّل محاولات تعديله

المستمرة حتى تزيد درجة المطابقة بين المصطلح/ رواية، والمعنى المستخدم فيه، فلايقع الخلط بينه وبين غيره ممّا يمكن أن يؤدي إلى الالتباس أو الغموض»[28].

وقد تجلّت أهمية هذا السؤال النقدي حول ضبط الحدود النظرية لمفهوم الرواية، في عدد مهمّ من الكتابات النقدية المغاربية:التأسيسية منها،واللاحقة لها. فمن الضرب الأول يمكن أن نشير إلى كتاب: «الأيديولوجيا العربية المعاصرة» (1967)، لعبدالله العروي[29]، وكتاب: «الرواية المغربية»، (1967)، لعبدالكبير الخطيبي[30]، ورسالة أحمد البابوري الجامعية حول «فنّ القصّة في المغرب» (1914-1966)، (1967)[31]، تنضاف إليها عديد المقالات التي ظهرت كذلك في المغرب الأقصى[32].

فقد عمد عبد الله العروي في تعريفه للرواية إلى الجمع بين الشكل والمضمون، وتوضيح العلاقة القائمة بينهما في العمل الروائي، فحدّدها على أنّها: «رواية كلية شاملة، موضوعية أو ذاتية تستعير معيارها من بنية المجتمع وتفسح مكاناً لتتعايش فيها الأنواع والأساليب كما يتضمن المجتمع الجماعات والطبقات المتعارضة جداً»[33].

أمّا عبدالكبير الخطيبي، فقد استند في تعريفه للرواية، إلى أصولها الغربية. فهي – في نظره – «جنس أدبي مستورد ببنيته وأنماطه وطريقته في تنظيم الزمن والفضاء»[34]، فضلاً عن اعتماده مقياس الموضوع/ الواقعي،على صعيدي الشخصية الروائية والحدث، ليكون موضوعها هو «الكشف عن بنية اجتماعية عبر تجربة فردية وعن نجاحاتها وإخفاقاتها المباشرة، أو غير المباشرة»[35]. وهي إلى ذلك – تشكّل"رؤية حياتية معيّنة، وتبدو للعالم النفساني أو الاجتماعي بمثابة مجموعة من الإدراكات والمواقف»[36].

وقد نحا أحمد اليابوري ذات المنحى في مقاربته لمفهوم الرواية بانطلاقه من أصولها الغربية. وعرضه لسيرورتها التاريخية حتّى الأزمان الحديثة.

وشكّلت هذه الأعمال في الساحة النقدية المغربية الحجر الأساس لنقد الرواية، لكونها مهّدت السبيل للتعريف بماهية هذا النوع الأدبي، وطرح إشكالياته جمالياً وفكرياً والارتكاز على مفاهيم نقدية تسهم في فهمه وتأصيله»[37].

وقد تجلّت إشكالية ضبط مفهوم الرواية في العديد من المحاولات النقدية التي ظهرت في السبعينات من القرن العشرين ومطلع الثمانيات، وخلط أصحابها بين مفهوم القصة والرواية، وأحياناً بين القصة والرواية والمسرحية. ويمكن أن نمثّل لها في تونس بكتاب عبدالقادر بلحاج نصر «بعض مظاهر من الرواية التونسية»، المؤلّف باللغة الفرنسية[38]، والذي أدرج فيه مسرحية «السدّ»، للأديب

محمود المسعدي (1911-2005) ضمن الروايات الخمس التي درسها، كما نجد محمد صالح الجابري في دراسته لاتجاهات القصّة التونسية، والتي ضمّنها في كتابه: «دراسات في الأدب التونسي»[39]، يخلط بين المجاميع القصصية والنصوص الروائية، ممّا «يجعل الاستنتاجات في آخر المطاف قليلة الفائدة العلمية..»[40].

وقد أشار الناقد أحمد ممو إلى أهمية هذه الإشكالية في بحثه حول: «مشاكل الرواية التونسية». فأبرز أنّ أوّل قضية تعترض سبيل الباحث تتمثّل في الخلط المفهومي بين القصّة والرواية، قبل أن يقوم بـ «نقد المحاولات السطحية في تعريف الرواية، واستعمال المصطلحات الاعتباطية بل نراه حريصاً على تقديم تعريف وظيفي يراعي فيه عناصر البناء الروائي المتعدّدة ولا يقتصر على عنصر واحد»[41]. فيحدّد ماهية الرواية بنوع من التعتيم الذي يكتنفه الغموض، في قوله: «إنّ الرواية تتميّز بوجود الشخصيات التي ترتبط مع بعضها في نطاق فضاء ما، وزمن ما من خلال الأحداث التي تنعكس فيها مواقفها. علاقات تخرج بهذه الشخصيات من موقفها الأول إلى مواقف موالية تسمّى: تطوير الحدث...»[42].

ويطرح الناقد الجزائري عبدالملك مرتاض ذات إشكالية التعريف، في كتابه: «في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد»[43] حيث يقرّ بعسر ضبط مفهوم دقيق لماهية الرواية، بسبب أنّها" تتّخذ لنفسها ألف وجه، وترتدي في هيئتها ألف رداء وتتشكّل أمام القارئ تحت ألف شكل، ممّا يعسّر تعريفها تعريفاً جامعاً مانعاً، ذلك لأنّنا نلفي الرواية تشترك مع الأجناس الأدبية الأخرى بمقدار ما تتميّز عنها بخصائصها الحميمية، وأشكالها الصميمة (الملحمة – الأسطورة – الشعر – المسرحية)[44].

ثمّ يستعرض عدداً من محاولات التعريف في النقد الغربي، والتي لم تتوصّل إلى تحديد نهائي للرواية، بسبب بنية الجنس الروائي ذاته، المتغيّر باستمرار، قبل أن يقدّم تعريفه الخاصّ لها، في قوله: «الرواية من حيث هي جنس أدبي راق ذات بنية شديدة التعقيد، متراكبة التشكيل، تتلاحم فيما بينها، وتتضافر لتشكّل لدى نهاية المطاف شكلاً أدبياً جميلاً»[45]. وهو تعريف يبقى بدوره في حاجة إلى مزيد من التوضيح والتدقيق على صعيد المصطلحات المستعملة، والدّالة على بعض مقوّمات الرواية.

ولم تسلم المقاربات النقدية للرواية الليبية – هي الأخرى – من الخلط بين مفهومي القصة والرواية. وهو ما أكدّه الناقد سمر روحي الفيصل،في كتابه: «دراسات في الرواية الليبية»، في قوله: «تعترض ناقد الرواية الليبية مشكلة الفرق بين مصطلحي القصة والرواية. وهي مشكلة مطروحة في النثر القصصي العربي»[46]، ويقدّم نموذجاً دالاً على هذا

الخلط المفهومي دراسة: «مقدمات في القصّة الليبية القصيرة الروائي والناقد والروائي خليفة حسن مصطفى[47]، وقد خلط فيها بين مفاهيم كلّ من القصة والقصّة الطويلة والرواية»[48].

ولئن تعدّدت مفاهيم الرواية عند نقاد المغرب العربي، وتنوّعت،مجسّدة مظاهر قصور بيّنة تتمثل فيما اكتنف مصطلحاتها من لبس وغموض وتعميم، فإنّ ما يمكن التاكيد عليه، انقسامها إلى نوعين، لكلّ منهما مرجعيته الخاصّة التي يصدر عنها بعد أن يكون قد تمثّلها، اوّلهما، المفهوم الاجتماعي/ الواقعي وثانيهما المفهوم الفني الذي يشكّل تحوّلاً عن الأوّل، وانزياحاً.

فالأوّل هو الذي يصدر أصحابه عن العلاقات العضوية بين الرواية و المجتمع /الواقع، وعن مقولات منهج جورج (Grorges Lukacs)، ولوسيان قولدمان (Lucien Goldman) في التنظير للرواية ونقدها. وقد ساد هذا المفهوم الاجتماعي على مدى السبعينات من القرن العشرين، مما يفيد «أنّ ماهية الرواية تعرّف انطلاقاً من موضوعها، أي من نوعية الواقع الذي يشكّل مادّتها، حيث لا تجد فيه الشخصية الروائية ما يرضي تطلّعاتها، ومن ثمّ تتمثّل أبرز مميزات المضمون الروائي في التعارض وعدم الانسجام بين الشخصية الروائية والواقع الذي تعيشه»[49].

وقد تواترت تعريفات نقّاد المغرب العربي للرواية استنادا إلى هذا المفهوم.فهي «حكاية بحث متهافت عن قيم أصيلة في عالم متهافت»[50]، وهي – إلى ذلك – «نصّ: يوجد في علاقة أيديولوجية مع واقع محدّد. ولهذا فإنّ اكتشاف قوانين هذا الواقع، هو ما يمكّن فقط من اكتشاف قوانين النصّ وحده»[51]. ثمّ إنّها «فنّ جديد، يقوم بالدرجة الأولى على تصوير حياة الناس، ويعتمد بالمقام الأول على الانصراف إلى هموم الأكثرية التي تتكلم عادة بالفصحى ولا تعرف كيف تتعامل بها»[52].

وقد نجم عن شيوع هذا المفهوم الاجتماعي/ الواقعي للرواية على مدى السبعينات من القرن العشرين «تقليص الاهتمام بجانب الشكل/ الروائي، وبالضوابط الفنية التي تميّز هذا النوع الأدبي، حيث إنّ الحيّز الذي يفرد للشكل الروائي كان شبه منعدم في الممارسات النقدية، وإذا ما حصل وتمت الإشارة إليه، فإنّ اللغة النقدية بخصوصه غالباً ما تكون مقتضبة عائمة غير محددة وتفتقد الدقة والوضوح[53].

أمّا النوع الثاني– أي المفهوم الفني – فإنّه لا يمثّل قطيعة مع سابقه المفهوم الاجتماعي/ الواقعي بل تطوّراً في وعي نقاد الرواية في المغرب العربي، بماهية الرواية، ومقاربتهم لنصوصها، باعتبار أنّهم لا ينكرون ما تتوفر عليه هذه الأخيرة من دلالات مرجعية.

وقد بدأ هذا المفهوم يعلن عن حضوره في

الساحة النقدية المغاربية مع مطلع الثمانينات من القرن العشرين، ليشكّل تجاوزا للمفهوم الاجتماعي، بحكم أنّه" لا يعتمد مفهوماً جاهزاً كمقياس أوحد لتحديد ماهية العمل الروائي، وينطلق من الاعتراف بغنى و تعدّد التجارب الروائية بكلّ ما يفترضه ذلك من تنوّع في المفاهيم الروائية، وأساليب معالجتها من طرف المبدعين، حيث يولي الناقد الأهمية لجانب الشكل الروائي، ويحاول النفاد إلى البنيات الفنية، ولا يصبّ كلّ اهتمامه على المضمون، فيرى العمل الروائي بكلّ مكوّناته»[54].

وشهدت تعريفات النقّاد المستندة إلى هذا المفهوم تواتراً وسمة التنوّع، وكان مصدر غنى دلالي لهذا المفهوم المستقى من مصادر عربية[55] وأخرى غربية تبقى أساسية ومهيمنة، بسبب تأثير عامل المثاقفة في نقاد المغرب العربي، والذي جعلهم يرتبطون ارتباطاً نوعيا بالثقافة الغربية عموماً، والفرنسية منها بالأساس، حيث تشكّل اللغة الفرنسية أداة التواصل بين الناقد المغاربي والناقد الغربي وفي أغلب الحالات، ممّا يعلّل فاعلية النقد الفرنسي عامّة، والروائي منه على وجه الخصوص، في توجيه النقد الروائي المغاربي، وبلورة مفاهيمه على الصعيدين النظري والإجرائي وذلك من خلال إفادة نقاده من مختلف منجزات أعلامه المنتمية إلى المنهج البنيوي في شتّى تشكّلاته وقد جسّدتها كتابات تزفيتان تودوروف (Tzevetan Todorov)[56]، ورولان بارت (Roland Barthes)[57]، وغيرهم. وهي الكتابات التي استلهمت في تشكيل منظوراتها النظرية، وطرائق تحليلها للنصوص السردية عموماً والروائية منها بالخصوص المنجزات النقدية للشكلانيين الروس[58]، ولثلة من النقّاد الآخرين كجورج لوكاتش (Georges Lukacs)[59]، ولوسيان غولدمان (Lucien Goldman)[60]، وفلاديمير بروب (Vladimir Propp)[61]، وغيرهم. وهي المنجزات النقدية التي أسهم عدد من نقّاد المغرب العربي في تعريب عدد من نصوصها إلى جانب نظرائهم العرب، بعد أن اطّلعوا عليها في لغاتها الأصلية أو المترجمة، وتأثّروا بها، وأفادوا منها على صعيدي النظرية والممارسة[62].

كلّ هذا، ولا نقف عند مفهوم محدّد ومتكامل لماهية الرواية، وخصائصها النوعية، في كتابات نقاد المغرب العربي النظرية والإجرائية، بل تعدّد مفاهيهم، وتنوّعت طرائق تحليلهم للأعمال الروائية، بحكم سمة الصيرورة التي تسمّ الجنس الروائي: مفاهيم وطرائق، في النقد الأوروبي ذاته، وهو ما تكرسه إشكالية أخرى تتّصل بأحد مكوّنات الرواية الأساسية، وهو الشخصية الروائية.

2 - الشخصية الروائية وإشكالية الحدود النظرية:

تجدر الإشارة بدءًا إلى أنّ مفهوم الشخصية لم يشكّل مبحثاً مهماً ضمن مباحث

النقد الأدبي القديم حيث «ظلّ غفلاً ولفترة طويلة، من كلّ تحديد نظري أو إجرائي دقيق، ممّا جعلها من أكثر جوانب الشعرية غموضاً، وأقلّها إثارة لاهتمام النقاد. وهو ما يفسره الناقد تيزفيتان تودوروف بطبيعة تكوين الشخصية الروائية ذاتها، باعتبار أنّها «ذات طبيعة مطاطية جعلتها خاضعة لكثير من المقولات دون أن تستقرّ على واحد منها»[63]، ممّا يعلّل سمة الالتباس التي لازمت مفهومها واستعمالاتها في آن، منذ الشعرية الأرسطية التي اعتبرتها عنصراً ثانوياً في العمل التخييلي، حتّى الأزمان الحديثة التي بوّأتها منزلة مهمّة في العمل الروائي، والممارسة النقدية على حدّ سواء.

فقد تعدّدت مفاهيم الشخصية الروائية بتعدّد مناهج النقد الأدبي الحديثة والمعاصرة،وبالأساس النقد الروائي، وخصائص منظورات كلّ منها على الصعيدين النظري والإجرائي. فتجلّى مفهومها السوسيولوجي في تنظير جورج لوكاتش (George Lukacs) للجنس الروائي، من خلال اقترانها بالبطل الإشكالي الذي يقوم «ببحث منحطّ عن قيم أصيلة في عالم منحط»[64]، بينما تعدّدت مفاهيمها في ضوء المنهج البنيوي وتفريعاته، حيث تمّت إعادة النظر في ماهية الشخصية الروائية وبنيتها ووظيفتها داخل العمل الروائي. فأكدّ لوسيان غولدمان (Lucien Goldman) على العلاقة بين البطل والعالم، وجعلهما في موقع القرار بالنسبة لبنية الملحمة أو الروائية أو غيرهما من الأجناس الأخرى»[65]، في حين أقام نوثروب فرانك (Northrop Frank) ثنائية/ أو تقاطب البطل والبطل المضاد التي تشكّل أطراف الصراع داخل الرواية[66]، أما ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtine) فقد تعمّق في بلورة علاقة الشخصية الروائية بذاتها، وبالعالم من حولها[67]، بينما يجرّد الناقد تزيفيتان تودورف الشخصية «من محتواها الدلالي ويتوقف عند وظيفتها النحوية، فيجعلها بمثابة الفاعل في العبارة السردية، لتسهل عليه بعد ذلك المطابقة بين الفاعل، والاسم الشخصي (للشخصية)[68] كما اكتسبت الشخصية الروائية مفهوماً سيميائياً جعل منها علامة لغوية «حيث ينظر إليها كمورفيم فارغ الأصل، يستملئ تدريجياً بالدلالة كلّما تقدّمنا في قراءة النصّ»[69].

وتواترت الجهود النقدية الغربية الباحثة عن القانون الأساسي للشخصية الروائية. فظهرت عديد المحاولات التي عمدت إلى النمذجة (Typologie) الشكلية في تصنيف الشخصية الروائية استنادا إلى خصائصها البنيوية و الوظيفية داخل السرد[70].

ويتنزّل اهتمام نقّاد الرواية في المغرب العربي بالشخصية الروائية،من حيث الماهية، والبناء والوظيفة السردية، ضمن إفادتهم ومن ثمّ تأثّرهم بأبرز منجزات المناهج الغربية في

النقد الأدبي عموماً، والروائي منه بالخصوص. وقد اكتسى هذا الاهتمام طابعاً إشكالياً بسبب تعدّد المفاهيم التي عكست تعدّد المنظورات النقدية التي صدروا عنها، وتنوّعها في مقاربة الشخصية الروائية على الصعيدين النظري والإجرائي. ويفصح الناقد عبدالملك مرتاض عن السمة الإشكالية لمصطلح الشخصية في التنظير والممارسة النقدية، في قوله: «الشخصية هذا العالم المعقد، الشديد التركيب المتباين التنوع... تتعدّد الشخصية الروائية بتعدّد الأهواء والمذاهب والأيديولوجيات والثقافات، والحضارات، والهواجس، والطبائع البشرية التي ليس لتنوّعها ولا لاختلافها من حدود...»[71].

فقد شكّلت ماهية الشخصية الروائية مبحثا إشكاليا، تعدّدت في شأنه مقاربات نقاد الرواية في المغرب العربي: النظرية منها والإجرائية[72]، والتي استفادت من منجزات النقد الروائي الغربي، بمختلف مناهجها: السوسيولوجية منها[73]، والبنيوية في مختلف تشكّلاتها وانماطها، والتي يمكن أن نمثّل لها بهذا التعريف، للناقد المغربي حسن بحراوي، حيث يقول: «إنّ الشخصية الروائية ليست سوى مجموعة من الكلمات لا أقلّ ولا أكثر أي شيئاً اتفاقياً أو «خديعة أدبية»[74]، يستعملها الروائي عندما يخلق شخصية ويكسبها قدرة إيحائية بهذا القدر أو ذلك»[75].

ومثّلت قضية بناء الشخصية الروائية سؤالاً مهماً ضمن أسئلة النقد الروائي المغاربي، منذ بداية تشكّله في السبعينات من القرن العشرين، حيث كانت دراسات النقّاد «التطبيقية لبعض الروايات وسيلة لكي يبرزوا وجهة نظرهم حولها، ويحدّدوا تصوّراتهم لما يجب أن تكون عليه الشخصية الروائية»[76]. وهي المقاربات النقدية التي بلورت وعيهم بالشروط الفنية والفكرية الواجب توفرها في تشكيل الروائي لشخصياته. وهو الأمر الذي يوضحه الناقد محمد برادة في دعوته إلى «ضرورة إضاءة الخصائص النفسية المميزة للشخصية والمحددة لمواقفها من الأحداث الموضوعية لأنّ الانصراف إلى الأحداث الخارجية ليس مبرراً لإهمال الكيان الداخلي للشخصيات»[77].

ودعا ناقد آخر إلى وجوب «الإحاطة بالجوانب المختلفة للشخصية بهدف خلق نموذج إنساني حقيقي يتشابك فيه الذاتي والموضوعي، وعدم الاكتفاء برصد جانب واحد من جوانب الشخصية، لأنّ ذلك يعدّ بمثابة نقص في بنائها»[78].

واهتّم نقّاد آخرون بالأدوار الوظيفية للشخصيات داخل العمل الروائي، وما ينشأ عنها من علاقات مختلفة ومتنوّعة بينها. فصنّفوا الشخصية الروائية إلى نمذجات، بتأثير من نماذج النقد الغربي، من ذلك النمذجة (Typologie) التي قام بها الناقد حسن البحراوي في دراسته للشخصية في الرواية

المغربية، والتي قام فيها بتقسيم شخصيات الأعمال الروائية التي حللها إلى أربعة نماذج. هي: نموذج الشخصية الجاذبة، ونموذج الشخصية الموهوبة الجانب،ونموذج الشخصية ذات الكثافة السيكولوجية وأخيراً نموذج الشخصية المركبة[79]. وهي نمذجة نسبية، تحتاج إلى مزيد تدقيق وضبط لما يكتنف النعوت التي خصّ بها هذا الناقد نماذج الشخصيات من تعميم وغموض، فضلاً عن نسبيتها الدلالية. فالشخصية الجاذبة يمكن أن تكون نموذجاً مرهوب الجانب، ونموذجاً ذا كثافة سيكولوجية، ومركباً في آن، والعكس صحيح. وهو ما يجعل الاستنتاجات المستخلصة من مثل هذه النمذجات للشخصية الروائية، والتصنيفات نسبية، ومحدودة الإضافة[80].

وممّا أضفى مزيداً من الإشكال على مفهوم الشخصية الروائية عديد القضايا المتصلة بها وثيق الاتّصال، والتي شكّلت أسئلة مربكة لنقاد الرواية في المغرب العربي، على صعيدي التنظير والممارسة، أوقعتهم في الكثير من المغالطات المفهومية.

فقد خلط البعض منهم مفهومياً بين مصطلحات شخص (Personne)، وشخصية (Personnage) وبطل (Heros)، بعدم تمييزهم بينها، حيث اعتبروها تدلّ على شيء واحد[81]، ممّا جعل مفهوم الشخصية «لا يخلو من عمومية المعنى في اللغة العربية وزئبقية الدلالة»[82].

ووقع البعض الآخر منهم في الخلط بين الشخصية التخييلية وشخصية المؤلف، ممّا أدّى إلى المطابقة بينهما في كثير من الأحيان، حيث عمدوا إلى المقارنة بين سيرة المؤلّف الحقيقية وسيرة بطل روايته، بالاستناد إلى ما يتوفرون عليه من معلومات حول مختلف جوانب حياة الكاتب الشخصية، كانتمائه الاجتماعي، ونوعية ثقافته، ومسار حياته، ليخلصوا إلى أنّ كلّ تشابه بين هذه الجوانب من جهة، وبين سمات الشخصية الروائية من جهة أخرى يعني «وجود تطابق كامل بين المؤلف وبطل روايته، دون إقامة أدنى اعتبار لقصدية الكاتب الذي شاد كتابة روائية وليس سيرة ذاتية، ودون تمييز بين هذين الجنسين الأدبيين المتشابكين والمتمايزين في نفس الوقت»[83]. وهكذا ننسى كما يقول تزيفيتان تودوروف (Tzevetan Todorov) أنّ الشخصية هي قبل كل شيء قضية لسانية وأنّ الشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات لأنّها كائنات من ورق»[84].

غير أنّ نقّاد الرواية في المغرب العربي تجاوزوا في السنوات الأخيرة تصوّر المطابقة بين الشخصية الروائية والمؤلف. ليركزّوا بالمقابل على رصد الشخصية من الداخل، ودراسة علاقتها بذاتها وبالعالم من حولها،

فضلاً عن البحث في طرائق تشكيلها الجمالي في العمل الروائي. ويعود الفضل في مثل هذا التجاوز المفهومي إلى العديد من إسهامات النقد الغربي التي درست علاقة النوع الروائي بجنس السيرة الذاتية»(85)، والتي استفادوا منها في مقارباتهم النظرية والإجرائية(86)، خاصّة بعد قيام البعض منهم بتعريب عدد من أعمالها(87).

3 - مفهوم الشكل الروائي ومدارات الإشكال:

تميّز مفهوم الشكل الروائي بطابعه الإشكالي في النقد الروائي الغربي، حيث خيّم الالتباس على دلالته، وعمّ الخلاف بين نقّاد الرواية فيما يتّصل بضبط ماهيته وتحديد مكّوناته وبلورة قيمته عنصراً مهماً من عناصر العمل الروائي. وهو ما يفصح عنه أحد النقّاد الغربيين في قوله: «هناك اتفاق عام على انّ للكتاب شكلاً معيّناً، أما ما عسى أن يكون شكل كتاب بالذات؟ وهل هذا الشكل جيّد أم رديء؟ وهل للشكل أهمية خاصّة؟ فهذه هي النقاط التي يقوم الخلاف بشأنها»(88)... ثمّ يضيف مبرزاً صعوبة حصر المواد المختلفة التي يتحقّق من خلالها الشكل في العمل الروائي،في قوله: «أنّها أشكال السرد المختلفة التي يمكن أن تروى بها القصة، وبالرغم من كثرتها فهي ليست في الحقيقة كثيرة إلى الحدّ، بالرغم من أنّ تشكيلاتها، ومزج أشكالها المختلفة لا حصر لها»(89).

ونظراً لتنّوع عناصر الشكل الروائي واتّساعها فإنّه «لا يمكن إدراكها مباشرة أو كلياً بدون اللجوء إلى الافتراض أو النظرة التجزيئية، ممّا يطرح إشكالية اختيار أو عزل عنصر شكلي محدّد وفصله عن باقي عناصر البنية الروائية»(90)، وبذلك فإنّ معظم نقّاد الرواية رغم اتّفاقهم على وجود شكل روائي ممكن، فإنّهم"غالباً ما يختلفون بشأن أهميته، وقدرته على استيعاب المادّة الحكائية التي يوكل إليه تشكيلها. ومن هنا كان من المتعذّر بالنسبة لغالبيتهم أن يصفوا هذا الشكل الفني بطريقة علمية دقيقة وغاية ما كانوا يصلون إليه هو الاقتراب من بعض جوانب البناء الروائي في محاولة دائبة وغير مثمرة دائماً، لإعادة تشكيل القوانين، والتعاقدات التي تنظّم الشكل وتعطيه معناه»(91).

ويعلّل هذا الطابع الإشكالي لمفهوم الشكل الروائي ومكوّناته تعدّد محاولات نقّاد الرواية في الغرب الأوروبي: النظرية منها والإجرائية الهادفة إلى تحديد ماهيته، وضبط مختلف عناصره، قصد بلورة خصائصه الجمالية وأدواره الوظيفية في العمل الروائي.

فقد استند هيغل (Hegel) في بحثه عن الخصائص النوعية للشكل الروائي إلى التاريخ وعلم الجمال، بأن رصد علاقة الجنس الروائي بالشكل الملحمي القديم، وبالمجتمع البورجوازي الحديث، مقيماً نوعاً من المقارنة بين السمات

الفنية للرواية والبناء الشكلي في الملحمة، جعله يستخلص التعارض بين الشعر والنثر، ويعلن فرضيته الشهيرة حول «شعرية القلب التي تطبع الملحمة، ونثرية العلاقات الإنسانية التي تعبّر عنها الرواية»(92).

ثمّ تناول جورج لوكاتش (Georges Lukacs) قضية الشكل في سياق بحثه العلاقة الجدلية القائمة بين البنية الروائية الدّالة والبنية الاجتماعية(93)، فحدّد الشكل الروائي «كبنية ديالكتيكية تتميّز بأن لا شيء فيها يتصّف بالثبات. فلا البطل الإشكالي الذي يبحث عن قيم مطلقة يظلّ مستقراً. ولا العالم الخارجي يحافظ على طابعه الإيجابي ليجعل بحث البطل أمراً ممكناً، ولا حتّى الزمن يستمّر في علاقته المعقّدة،والموسطة بالقيم الأصيلة»(94).

أمّا لوسيان قولدمان (Lucien Goldman) المستفيد من كتابات لوكاتش النظرية في الرواية فقد درس قضية الشكل الروائي ضمن بحثه في الخصائص النوعية للرواية بالمقارنة مع الأنواع الأدبية الأخرى(95)، في حين بيّن ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtine) «أنّ الشكل الفني هو شكل المضمون كما يتحقّق عبر ما يسمّيه بمادّة التأليف (Matériau). وهو ينظر إليه من خلال الموضوع الجمالي الخالص، ويعالجه بوصفه شكلاً معمارياً (Architectonique)، ومن خلال مجموع الأدوات التي تدخل في تركيب العمل الروائي أي عبر دراسته تقنية الشكل»(96) ثمّ استخلص أنّ «عجز نظرية الأدب تجاه الرواية آت، دون شك، من الشكل غير المكتمل الذي تتخّذه الرواية، ومن تطوّره المستمّر الذي يجد معه الباحث النظري نفسه أمام تحديات متعدّدة، ويكون مضطرا إلى إجراء تغيير جذري على وسائله. ويعود هذا العجز في رأيه، إلى أنّ المنظرين ظلّوا يعتبرون الرواية، ويصنّفونها على أساس أنّها نوع أدبي مكتمل، ويحاولون تحديد اختلافها كنوع مكتمل عن غيرها من الأنواع المكتملة»(97).

ثمّ تواترت مقاربات نقاد الرواية الغربيين لمفهوم الشكل ومكوّناته، إلى حدّ يعسر معه رصدها جميعاً، بسبب اختلاف المنظومات النقدية التي يصدر عنها أصحابها، وتنّوع المناهج التي يتبنونها(98). كلّ ذلك دون أن تفلح جهودهم في بلورة مفهوم جامع مانع للشكل الروائي، ومختلف مكوّناته(99).

ونظراً لاطلاّع نقاد الرواية في المغرب العربي على أغلب هذه المصادر الغربية التي تناولت قضية الشكل الروائي في بعديها النظري والإجرائي، وتأثّر أغلبهم بها، وإفادتهم منها في مقارباتهم النقدية، فقد اكتسى مفهوم الشكل الروائي طابعاً إشكالياً لديهم، حيث تعدّدت في شأنه منظوراتهم مما طرح صعوبات شتّى في مقاربته النظرية وطرائق تحليل مختلف عناصره على الصعيد الإجرائي. وهو ما يقرّ به أحد نقّاد الرواية في قوله: «إنّ هناك

صعوبة أكيدة عند محاولة تحديد عناصر الشكل الروائي. وهي آتية دون شك من كون هذا الأخير من أكثر جوانب الرواية الإشكالية وأقلّها امتثالاً للقواعد والقيود. ويتعلق الأمر تحديداً بكافّة العناصر البنائية والأسلوبية الداخلة في تكوين الرواية، والتي تمكّن الكاتب باستعمالها من الحصول على عمل فنّي متناسق،ومقنع بمادته، وطريقة تأليفه»(100)، وهو ما يمثّل علامة دالّة على وعي أغلب نقّاد الرواية في المغرب العربي بدقّة قضية الشكل: مفهوماً ملتبساً من حيث الماهية، والمكوّنات، ومتمنّعاً عن التحديد ممّا حوّله إلى مدار جدال بسبب تضارب الآراء والمواقف في شأنه. ويبلور أحد النقاد عناصر وعيه بصدد هذه الإشكاليات في قوله: «قضية الشكل في الرواية لابد أن تقوم على تصور واضح يربط النصّ النثري بمجرى الوجود الموضوعي استناداً إلى التحليل الذي يرى في الرواية شكلا بورجوازيا حديثاً نزّاعاً إلى الملحمة وقادراً على استيعاب الواقع الخارجي، وعلى احتواء تناقضاته، وعلى إعطاء، بالتالي، صورة شاملة عنه تتحدّد أساساً في نظرة الكاتب إلى العالم، وفي فهمه لصراعات في كليّته المتحركة»(101).

وقد بدأ نقّاد الرواية في المغرب العربي يولون أهمية للشكل كأحد مباحثهم النظرية،منذ الستينات من القرن العشرين، من خلال بعض الإشارات التي تنبّه إلى غياب قضية الأشكال الأدبية في النقد العربي الحديث، وإلى ضرورة تحديدها استناداً إلى متطلّبات الواقع، وإيجاد الأشكال الملائمة لمستجدّاتها(102).

غير أنّ معظم المقاربات النظرية التي ظهرت على مدى السبعينات،وحتّى مطلع الثمانينات «لم تقدّم تصوّراً واضحاً عن مفهوم النقّاد للشكل الروائي، إذ إنّ الإشارات إليه غالباً ما تكون مقتضبة في خضم الاهتمام بالمضمون الواقعي للروايات»(103)، ولذلك فإنّ العثور على مصطلح الشكل الروائي في الكتابات النقدية لهذه المرحلة كان عسيراً، لأنّ بعض النقاد استعمل بدلاً منه لفظة الوعاء/ أو القالب الذي "يصبّ فيه الروائي آراءه وأحياناً تأملاته الفلسفية وشطحاته الخيالية. ويتكوّن أساسا من عنصري الحدث والشخصية اللذين يعدّان من ركائز الفنّ الروائي»(104)، كما استخدم ذات الناقد مصطلح البناء الفني للدلالة على مفهوم الشكل. وهو يشمل – في نظره – مادة الكتابة وعملية الإبداع نفسها منظوراً إليها من مستوى القصّة والوظيفة الاجتماعية»(105) ويضيف ذات الناقد – في بحث آخر – واصفاً الشكل بـ«وسائل التعبير الفنّي التي تتمثل في موضوع النصّ – رسم وبناء الشخصيات – السرد – الحوار – اللغة والإيقاع الشعري»(106).

وتعكس هذه التعريفات المتعدّدة لمفهوم الشكل الروائي لناقد واحد مدى الحيرة التي يتسبّب فيها هذا المصطلح بحكم التباسه

وغموضه. وهو بالنسبة لناقد آخر «معمار يتركب من اللغة التي يستعملها الكاتب، ومن المكوّنات التعبيرية كالحوار، ومن النصّ الحكائي للرواية»(107).

غير أنّ الساحة النقدية المغاربية شهدت مزيداً من الاهتمام بقضية الشكل الروائي وقضاياه النظرية والإجرائية،مستفيدة من منجزات النقد الروائي الغربي، وخاصّة البنيوي منه،ومن ثمّ تعدّدت مقاربات النقاد لمفهومه ومكوّناته، وتنوّعت.فمنهم من حدّده استناداً إلى علاقته الجدلية بالحياة، إذ «بما أنّ الرواية تقدّم الحياة، ومادام للحياة شكل ما، فلا معنى من أن يكون للرواية شكل»(108) ومنهم من عرّفه اعتمادا على علاقته العضوية بالمضمون. ذلك أنّ المضمون «ليس الجوانب الداخلية أو الخفيّة في النصّ أي معناه الذي يعكس الموقف الفكري والإيديولوجي، كما أنّ الشكل لا يعني مظهر النصّ أو جانبه الخارجي إنّما المضمون هو ما يتحدّ بالشكل،و يتجلّى عبره،و الشكل هو ما يمكن أن يكون مضمونا لشكل جديد، بقدر ما يمكن أن يستحيل نفس هذا المضمون إلى شكل جديد وهكذا دواليك. وبهذا الفهم يبرز الشكل في صورة نظام علاقات أو شكل من أشكال الارتباط كالمضمون باعتبار هذا الأخير جزءًا ومظهراً لارتباطات معقدّة ومستمرة»(109).

وحدّد ناقد آخر المقصود بالشكل الروائي في «تلك القدرة التي للكاتب على الإمساك بمادّته الحكائية، وإخضاعها للتقطيع، والاختيار، وإجراء التعديلات الفورية عليها حتّى تصبح في النهاية تركيباً فنياً منسجماً يتضمّن نظامه وجماليته ومنطقه الخاص»(110).

وقد طرح نقاد المغرب العربي في سياق معالجتهم لقضية الشكل الروائي القضايا المتعلّقة به، منها البحث في أسباب الاختلاف القائم في الكتابة الروائية بين الأشكال السردية، والذي انتج انماطاً سردية مختلفة ومتنوّعة جمالياً ودلالياً»(111)، وكذلك مسألة المثاقفة وعلاقتها بالرواية المغاربية المكتوبة بالعربية، ممّا جعل بعض النقّاد يلاحظ «الفروق العامة التي تميّز طبيعة السرد القصصي في ثقافتنا عن بنية السرد في الثقافة الأوروبية الحديثة». فيقول: «إنّ إدخال البنيات الحكائية الغربية لم يساهم فقط في خلخلة العبارة العربية التقليدية، ولكنه وضع لبنة أولى في سبيل دمج الغرب ككيان لغوي في مقوّمات ثقافتنا اللغوية»(112).

كلّ هذا، ويمكننا الإقرار بأنّ نقّاد الرواية في المغرب العربي – لم يتوصلوا شأن نظرائهم في الغرب الأوروبي – إلى ضبط مفهوم دقيق للشكل الروائي، وتحديد عناصره التكوينية، حيث بقيت دلالة المفهوم ملتبسة وغامضة، وكذلك مكوناته وطرائق اشتغالها في العمل الروائي، ممّا يجعل من كلّ المقاربات النقدية المغاربية التي تناولت هذه القضية تكون نسبية في الدلالات التي أطلقتها على مصطلح الشكل

الروائي.وهذه النسبية في دلالة المصطلح لا تقوم على الاختلاف بين الثقافات، بين دلالة المصطلح في الثقافة المنتجة له والثقافة المستعيرة له، ولكنّها أيضا نسبية قائمة داخل الثقافة الواحدة في قلب استخدامات المصطلح العلمي الذي يفترض فيه دقة الدلالة ووضوح حدودها»(113).

4 - مفهوم الرواية للعالم وإشكالية الحدود النظرية:

تعدّ الرؤية للعالم مفهوما مركزياً في الخطاب الروائي، يطرح من الإشكاليات النظرية والإجرائية ما تطرحه سائر مكوّنات العمل الروائي. فقد كشفت سيرورته – منذ بدايات القرن العشرين وإلى يومنا هذا – تواتر المقاربات النظرية التي رامت ضبط ماهيته، وتحديد دوره/ ووظيفته في تشكيل النصّ الروائي، دون أن توّصل إلى بلورة مفهوم علمي دقيق له، حيث تعدّدت الآراء حوله، وتنوّعت منظورات التعامل معه، باعتبار العلاقة العضوية التي تربطه بأبرز مكونات الخطاب السردي، وهما (La narrateur) والمروى له (Le narataire) في آن، وذلك"لأنّ الحكي (le récit) يستقطب دائما عنصرين أساسين بدونهما لا يمكننا أن نتحدث عنه. هذان العنصران هما:القائم بالحكي، ومتلّقية، وبمعنى آخر الراوي والمروى له، وتتمّ العلاقة بينهما حول ما يروى(القصة)(114).

ويرجع معظم نقّاد الرواية الغربيين استحداث هذا المفهوم في بدايات القرن العشرين إلى النقد الأنجلو – أمريكي، وتحديداً إلى الروائي/ الناقد الانغليزي هنري جيمس (Hénri James)، قبل أن يبلوره عدد من أتباعه، مثل الناقد بيريس لوبوك (Percy Lubbock)، في كتابه: «صنعة الرواية»(115)، ويشهد لاحقاً تطوّره من خلال سيرورته التاريخية في الكتابات النقدية الغربية، حيث تعدّدت تسمياته منذ أن تمّ توظيفه في التنظير النقدي للرواية. فقد عرف بـ «وجهة النظر» و«الرؤية»، و«البؤرة»، و«حصر المجال»، و«المنظور»، و«التبئير» بل «إنّه اتّخذ أحياناً بعد لفظ محوري وأصبحت له"مجموعة لفظية» تدور في فلكه كلّما تمّ التعامل معه. وهذه الخاصّية لم تتح لأيّ من المصطلحات المركزية التي استعملت في تحليل الخطاب السردي، واختيار هذا الاسم أو ذاك كان في أحيان كثيرة محمّلاً بدلالات وأبعاد يعطيها إياه هذا الباحث أو ذلك وفق تصّوره الخاصّ، ونظريته التي ينطلق منها»(116).

فقد قام بيرسي لوبوك بنمذجة هذا المفهوم من خلال عرضه لعديد أنواع وجهات النظر(117)، وهو الجهد الذي أفاد منه الناقد فريدمان (Fridman) بتقديمه تصنيفاً لوجهات النظر أكثر تنظيماً ووضوحاً(118). ثمّ تواترت مقاربات النقّاد النظرية لتحديد هذا المفهوم. فنعثر في كتابات جورج لوكاتش النظرية والإجرائية على مفهوم الرؤية للعام الذي اعتمده أساساً في مقارنته بين كتّاب الواقعية

الكلاسكيين كتوماس مان (Thomas Man) وبين الكتّاب الحداثيين الذين جدّدوا أشكال الكتابة الروائية، وتجاوزوا نموذجها الواقعي، كفرانس كافكا (Franz Kafka)[119]. وعرّف الرؤية للعالم بأنّها «إدراك المبدع لمشاكل حياته، ومشاكل عصره بغريزة فنّية مؤكدة، وكذلك الطريقة التي يقدّم بها هذه المشاكل في عمله»[120]، كما تناول ذات المفهوم في دراسته لتجربة الأديب الفرنسي هنري دي بلزك (Honore de Balzac) الروائية[121]، حيث بيّن «إمكانية التعارض بين موقف الكاتب الأيديولوجي وقناعاته في الحياة، وبين الرؤية للعالم التي قد يضمّنها رواياته، والتي تبرز خاصة في المصائر التي يختارها لشخصياته»[122]، فحدّد النظرة إلى العالم بأنّها «الشكل الأرقى للوعي والكاتب يطمس العنصر الأهمّ من الشخص القائم في ذهنه حين يهمل النظرة إلى العالم»[123].

وقد اهتم لوسيان غولدمان (Lucien Goldman) بمفهوم الرؤية للعالم في أحد أبحاثه عن جورج لوكاتش[124]، وتتمّثل إضافته في أنّه منح هذا المفهوم بعدا إجرائيا في مؤلّفه: «الإله الخفي» (le Dieu caché) (1956)[125].

ويعدّ تصنيف الناقد جان بويون (Jean Pouillon) للرؤية السردية في كتابه، «الزمن والرواية»[126]، مهماً، لما منحه لهذا المكوّن السردي من دلالات جديدة، أهّلته إلى أن يشغل موقعاً مركزياً ضمن تحليل الخطاب الروائي[127]. فقد انطلق من التعالق الوثيق بين الرواية وعلم النفس لكي يستخلص ثلاث رؤيات للعالم هي: الرؤية مع (La vision avec)، والرؤية من الخلف (La vision par derrière)، والرؤية من الخارج (La vision de dehors). وهي الرؤيات التي ضبط حدودها النظرية، وميّز بينها قبل أن يحلّلها بعمق، لتتابع المقاربات النقدية لهذا المفهوم في الستينات[128]، وخاصّة منذ مطلع السبعينات من القرن العشرين في كتابات تزيفيتان تودوروف (Tzevetan Todorov)، وجيرار جينيت (Gérard Genette)، النظرية والإجرائية بالأساس، وفي عدد آخر من الكتابات النقدية التي تواتر ظهورها في الثمانينات[129].

فقد عمد تودوروف إلى طرح مفهوم الرؤية السردية من منظور علمي في تحليل الخطاب الروائي، بأن موقعها ضمن مقولتين أخريين جعلهما مدار تحليل الخطاب السردي بوجه عام والخطاب الروائي بوجه خاص وهما القصّة و الخطاب وذلك في مؤلفه: «الأدب والدلالة»[130]، حيث قسّم رؤيات الحكي إلى ثلاث رؤيات هي:الرؤية من الخلف، والرؤية مع، والرؤية من الخارج ممّا بوّأ مفهوم الرؤية السردية موقعاً مهماً في عملية تحليل الخطاب الروائي، باعتبار أنّ جهات الحكي (Aspects du récit) الدّالة على الرؤية/ أو النظر هي التي

تمكّن المتقبل من إدراك القصّة عن طريق الراوي، ممّا يجعلها تعكس العلاقة القائمة بين الشخصية الروائية في القصّة والراوي في الخطاب، وبين هذا الأخير والمتلقّي في آن. وقد عدّ الجهة/ أو الرؤية مقولة أساسية ضمن مقولات الحكي الثلاث: الزمن (Le temps) والصيغة (La mode).

أمّا جيرار جينيت (Gérard Genette)، فقد استقى مفهومه للرؤية السردية من تصنيف جان بويون (Jean Pouillon)، وعمل تزيفتان تودوروف (Tzevetan Todorov)، فعمد إلى استبعاد مفهومي الرؤية (La vision)، ووجهة النظر (Le point de vue)، وعوّضهما بمفهوم التبئير (La focalisation)، الذي يقسّمه إلى ثلاثة أقسام، هي: التبئير الصفر أو اللاتبئير والذي يسم الحكي التقليدي، ثمّ التبئير الداخلي الذي يسمح باكتشاف دواخل الشخصية. وهو يتناول هذا المفهوم ضمن اشتغاله على مقولة الصيغة – إحدى مقولات الحكي المركزية إلى جانب الزمن والصوت – وتحديداً ضمن مفهوم المنظور أحد مكوّناتها الأساسية إلى جانب المسافة(131).

وبناء على كلّ ما تقدّم، وفي ضوء مختلف المقاربات النقدية التي تناولت مفهوم الرؤية السردية،وحاولت وضع تعريف له، نلاحظ أنّ معظمها،–رغم بعض الفروقات البسيطة – قد ركّز على «الراوي الذي من خلاله تتحدّد «رؤيته» إلى العالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه، وعلى الكيفية التي من خلاله اتصل – في علاقته بالمروي له – تبلغ أحداث القصّة المتلقي أو يراها»(132).

وقد استقى نقّاد الرواية في المغرب العربي هذا المفهوم «الرؤية للعالم» – في الثمانينات من القرن العشرين – مباشرة من المصادر الغربية التي اشتغلت على السرد الأدبي عموماً، والروائي منه بالخصوص، وأساساًمن تلك التي صدرت عن الاتجاه البنيوي التكويني الذي يشكّل مفهوم الرؤية للعالم أحد مرتكزاته الأساسية(133)، بحيث يمكن ربط اعتماد هذا المفهوم لدى بعض نقّاد الرواية في المغرب العرب بالتأثير الذي مارسه هذا المنهج على الساحة النقدية المغاربية خصوصاً والعربية عموماً(134).

وقد شكّل اعتماد هذا المفهوم لدى نقّاد الرواية في المغرب العربي كما في المشرق، انعطافه نوعية مكّنتهم من تجاوز البحث في إشكالية العلاقة بين العمل الروائي والمرجع الواقعي، والتي يعبّر عنها لوسيان غولدمان في قوله: «إنّ العلاقة الأساسية بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبي لا تتعلّق بمحتوى هذين القطاعين من الواقع الإنساني ولكن بالبنيات الذهنية فحسب، أي ما يمكن أن نسميّه الفئات التي تنظّم في نفس الوقت،الوعي التجريبي لإحدى المجموعات الاجتماعية والعالم

الخيالي الذي يبدعه الكاتب[135]، إلاّ أنّه ونظراً لتعدّد الدلالات التي عرفها هذا المفهوم على مدى سيرورته من منهج لآخر، ومن ناقد لآخر، باعتباره يمثّل إحدى البنى المركزية للرواية، فقد شكّل تناوله ومن ثمّ تداوله أداة نظرية وإجرائية صعوبة لدى نقّاد الرواية في المغرب العربي، يقرّ بها أحدهم في قوله: «إنّ مصدر الصعوبة يعود بالأساس إلى كيفية التعامل مع هذا المكّون الخطابي وليس من اليسير تذليلها، واتخاذ موقف محدّد منها..»[136]، ممّا يعلّل تعدّد محاولاتهم الرامية إلى ضبطه وتوضيحه بعد أن شكّل أداة نظرية وإجرائية في الإسهامات النقدية المستفيدة من المنهج البنيوي التكويني.

فقد ألّح بعضهم على ضرورة التمييز بين الرؤية للعالم ومفهومي الوعي القائم والوعي الممكن، لضبط حدود هذا المصطلح، ذلك أنّ الوعي القائم «هو الوعي الموجود في الواقع وهو حصيلة حوافز وتحريمات متعددة يتحملها وعي طبقة من جرّاء الممارسات المختلفة التي تمارسها الفئات الاجتماعية الأخرى و مختلف العوامل الطبيعية والكونية»[137]، في حين أنّ الوعي الممكن يمثّل"درجة الوعي التي يمكن أن تصلها طبقة ما لو لا وجود عوائق تحول دون تحققه في الواقع وتؤدي إلى تعويضه بـ «الوعي القائم»[138]، ومن ثمّ فإنّ استخلاص الرؤية للعالم في عمل روائي" «تتّم بالتوصّل إلى معرفة مدى تعبيره عن الوعي الممكن للفئات أو الطبقة التي استمد منها هذا العمل مادّته الخام»[139].

وهذا ما يجعل الرؤية للعالم «أداة تمكّن من النفاذ عن البنيات الخيالية إلى بنية ذهنية ضمنية تتمثل في وعي ممكن يتجاوز الوعي القائم في الواقع للفئة التي يستمد الروائي نماذجه منها»[140]، إلاّ أنّ تجاوز الروائي للوعي القائم إلى الوعي الممكن يبقى رهيناً «بتنويع وتطوير الأشكال للنفاذ إلى أعماق واقع المجتمعات العربية من زاوية أساسية هي الكشف عن الممكن المغيّب وراء الوعي القائم»[141]، دون أن يؤدّي ذلك بالناقد إلى «اختزال الأعمال الروائية إلى صيغ ومقولات ذهنية وفلسفية لإثبات التماثل بين المجتمع والرواية ومجتمع الحياة»[142].

ثمّ تواترت مقاربات النقّاد لتحديد دلالة هذا المفهوم النظري، الذي أفاد لدى البعض «الموقف الذي قد يتبناه كاتب في عمله»[143]، بينما رأى فيه البعض الآخر«بنية ذهنية تحدّها فئة من الفئات المتواجدة في الواقع وبالتالي فإن الروائي لا يبدعها بل إنّه يرفعها إلى أقصى درجات الانسجام في عمل متخيل»[144]، وذلك لأنّ هذا المفهوم «لا يفترض تعبير الكاتب عن وعي الفئة أو الطبقة التي ينتمي إليها، لأنه قد يتبنى في كتاباته فئة أو طبقة أخرى»[145]، وبذلك فإنّ نقّاد الرواية في المغرب العربي الذين استخدموا هذا المفهوم في مقارباتهم النظرية والإجرائية على حدّ سواء، اكتفوا بالإفادة من مصادر النقد الروائي الغربي، دون أن يتوّصلوا

إلى أن يقّدموا قدراً و لو ضئيلاً من الإضافة، يسهمون من خلالها في انتاج دلالة جديدة له»(146).

5 - إشكالية مفهوم السرد الروائي بين التنظير والممارسة:

يعتبر مفهوم السرد الروائي، وما يتفرّع عنه من مفاهيم تتّعلق بجملة مكوناته، من المفاهيم المستحدثة في الساحة النقدية المغاربية،والعربية على حدّ سواء، حيث"تعرّف النقاد والباحثون العرب إلى السرد في السبعينات، وتشي مقالات كثيرة في الدوريات مترجمة، ومؤلفّة عن السرد، عن الإقبال الواسع على السرد في دراساتهم و نقدهم(147)، إلاّ أنّ التسعينات من القرن العشرين شهدت انفتاحا أكبر لنقاد الرواية في المغرب العربي على علم السرد، خاصّة بعد أن اكتسب مفهومه،وسائر مفاهيمه الفرعية المنضوية تحته فعالية إجرائية أكبر في المقاربات النقدية التي استفادت من كتابات النقّاد البنيويين(148).

وقد اعترضت نقّاد الرواية عديد الصعوبات في اشتغالهم على السرد، ومختلف مكوناته في مستويات متعددة بدءًا من ترجمة المصطلحات، ومروراً بعسر ضبط المفاهيم،و اعتمادها أدوات إجرائية تسهم في الكشف عن بعض خصائص النص الروائي، وإبراز تطوّر الوعي النقدي، بغية الارتقاء بالإبداع الروائي المغاربي، وبيان العلامات الدالّة على خصوصية انماطه السردية مقارنة بأنماط السرد الغربي، بحكم اختلاف المرجعيات الثقافية والحضارية لكّل منها في تشكيل البنيات الحكائية»(149).

فقد تجلت صعوبة ضبط مفهوم السرد على صعيد الترجمة في تعدّد الترجمات التي قام بها نقّاد المغرب العربي في الثمانينات لمصادر النقد الغربي التي اعتمدت هذا المفهوم، فكان استخدام بعضهم لمصطلح السرد بينما خيّر البعض الآخر استعمال مصطلح «الحكي»، و«لم يكن هذا الخلط بين مصطلحين قد يتوفر كلّ منهما على مفهومه المحدد يحول دون استعمال بعض النقاد لمفهوم السرد سواء في مدلوله العام أو من خلال المفاهيم الفرعية المترتبة عنها كما حدّدتها بعض المصادر الغربية ذات التوجه البنيوي»(150).

أمّا صعوبة ضبط هذا المفهوم مكوّناً أساسياً من مكوّنات الخطاب الروائي، على صعيد التنظير النقدي، مثلما جسّدتها عديد كتابات نقّاد المغرب العربي النظرية. وفيتجلّى في تعدّد التعريفات التي خصّ بها كلّ منها هذا المفهوم، وما يتّصل به من مفاهيم فرعية تشكّل عناصره التكوينية.

ولئن اتّسمت بدايات تعامل الساحة النقدية المغاربية مع هذا المفهوم في النصف الثاني من السبعينات بقلّة المحاولات التي سعت إلى ضبطه، وتحديد مدلوله إلى جانب ما يشتمل عليه من عناصر فرعية، وقد بلورت تصوّرها له في كونه يمثّل «طريقة الكتابة

الروائية المعتمدة على سرد الأحداث في تلاحقها الزمني كما درجت على ذلك الرواية الكلاسيكية»[151]، فإنّ الثمانينات والتسعينات من القرن العشرين شهدت تنامي الاهتمام به، والتعامل معه، ومن ثمّة تواترت المقاربات النقدية التي سعت إلى مزيد ضبطه مفهوماً نظرياً وأداة إجرائية في تحليل العمل الروائي.

فقارب بعض النقاد مفهوم السرد في ضوء تمايزه عن الحكي، مركزاً على علاقتهما داخل العمل الروائي، وكاشفاً أن أدوار كليهما،من خلال علامات تلاقيهما ومظاهر اختلافهما. فكان أن حدّد السرد"بمجموعة من الوقائع والأحداث كما أنّ هذه الأحداث تتبنى كجزئيات ووحدات حكائية صغرى لتكون الحكاية الأساسية.و الحكاية أساساً قد تكون مجرّد ذريعة للسرد. إنّه يساهم في تنظيمها. كما أنّه يستطيع أن ينقل لنا بعض تفاصيلها أو كلّيتها عن طريق المخيّلة، ولكنه أيضاً يفتّتها ويخترقها بحثاً عن نقطة البداية، وعن مسار جديد للأحداث قد يكون هو النهاية»[152].

ثمّ أبرز ذات الناقد تميّز السرد بوظائفه الخاصّة مقارنة بكلّ من الحكي والخطاب وتفرّده بسماته المفيدة مقارنة بكلّ من الوصف والحوار،بخصائص مكوناته الداخلية: مفاهيم ووظائف تسهم مجتمعة في تشكيل بنية الخطاب الروائي.

وقد تناول عدد من نقاد المغرب العربي المفاهيم الفرعية للسرد الروائي، فاهتموا بضبطها على الصعيد النظري، إلى جانب الاشتغال عليها على صعيد الممارسة النقدية للأعمال الروائية المغاربية والعربية على حدّ سواء. فركزّ بعضهم على مفهوم الحكي (La narration)، الذي شابه الغموض والالتباس، بسبب ما حصل من خلط بينه وبين مصطلح السرد، ناجم عن اضطراب تصوّر النقاد لماهية كليهما، ودوره في تشكيل بنية الخطاب الروائي، حيث اعتبر بعضهم الحكي مرادفاً للكتابة الروائية، ونظروا في السرد مكوّناً من مكوناته[153]، في حين رأى بعض النقّاد الآخرين الحكي أحد مكوّنات بنية السرد، باعتبار أنّ «مبدأ التوالد بنية أساسية ومتكاملة وبمقتضاها يتحدّد الحكي في الخطاب»[154].

ولعلّ الغموض الذي طبع مفهوم الحكي بصفة عامّة «يبرز حين نجد نفس الناقد يعتمد في ذات النصّ النقدي على التصوّرين اللذين ذكرناهما معاً: فيقّرر في ذات الصفحة بأنّ السرد عنصر من عناصر الحكي»[155].

وقد حدّد عدم ضبط مفهوم الحكي من «فعاليته كأداة إجرائية في تحليل مكوّنات النصوص الروائية، وذلك رغم أنّه أتاح لبعض النقّاد الإشارة إلى بعض الجوانب التي اهتمت بها الدراسات البنيوية و اعتماد مصطلحاتها»[156]. واهتّم بعض النقاد في مقارباتهم للنصوص الروائية بالتمييز بين مفهومي القصة (Le récit)، والخطاب (Le

discours)، وضبط الحدود النظرية لكلّ منهما وما يقوم به من دور في تشكيل العمل الروائي، باعتبار القصة تحيل على أحداث و شخصيات توهم بمرجعيتها الواقعية، في حين ينبني الخطاب على راو يروي الحكاية وقارئ يتلقاها[157]. وانطلاقاً من هذا التحديد تمّ التمييز بين زمن القصة وزمن الخطاب، وبين مظاهر السرد/ أو طريقة السارد في إدراك الحكاية، وبين طرق السرد التي تتعلق بنمط الخطاب المستعمل من طرف الراوي في تقديمه لنا الحكاية.

وطرح بعض النقاد الآخرين مفهوم الرؤية للعالم الذي يعدّ مفهوماً إشكالياً يتناول علاقة السارد بالشخصية الروائية. وهو من المفاهيم البنيوية التي تداولتها الساحة النقدية المغاربية أكثر من غيرها خلال السنوات الأخيرة.حيث اشتغل عليه النقاد نظرياً بغية ضبط مفهومه، وتحديد دلالته، واعتمدوه إجرائياً في مقاربة العديد من النصوص الروائية[158].

وتكشف كتابات نقّاد الرواية في المغرب العربي التي تناولت مفهوم السرد الروائي وما يحويه من مفاهيم فرعية تتّصل بمختلف عناصره التكوينية على صعيد النظرية والممارسة في آن، أنّ أكثر المصادر النقدية الأجنبية تأثيراً فيهم بخصوص المفهوم الأساسي للسرد الروائي، وسائر مفاهيمه الفرعية تتمثّل في كتابات الناقد تزيفيتان تودوروف، بالدرجة الأولى خاصّة وأن مجمل إسهاماته النقدية تمحورت حول السرد الأدبي في مختلف أنواعه، كالأسطورة، والقصص العربي القديم كألف ليلة وليلة، والقصة القصيرة وكذلك الرواية[159]. وقد اعتمد في مقارباته النظرية و الإجرائية لها على أعمال الشكلانيين الروس سواء فيما يتعلّق بالمفهوم العام للسرد أو المفاهيم المنبثقة عنه والمتعلّقة بمختلف مكوناته ومظاهره، خاصّة وقد قام بنقلها من الروسية إلى اللغة الفرنسية[160]، ثمّ في أعمال رولان بارت النظرية والتطبيقية والتي استثمر فيها منجزات اللسانيات بأن جعلها عناصر تأسيسية للتحليل البنيوي للسرد[161]. وإلى جدّ ما في إسهامات جيرار جينيت الذي يعدّ إلى جانب تودوروف من أكثر النقاد الفرنسيين اهتماما بمفهوم السرد وضبطه وحيث وضّحت كتاباته الفرق بين السرد والحكي، فاعتبر «السرد هو الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يحكي القصة التي تتشكّل من مجموعة من الأحداث المروية، أمّا الحكي فهو الفعل الحقيقي أو الخيالي الذي ينتج هذا الخطاب، أي عملية الحكي ذاتها»[162].

وكدليل على تأثير إسهامات هؤلاء النقاد في النقد الروائي المغاربي، فقد قام البعض من نقّاده بترجمة العديد من نصوصها إلى اللغة العربية، ممّا أسهم في مزيد انتشارها، ومن ثمّ إشعاعها في الساحة النقدية المغاربية[163].

وبناء على كلّ ما تقدم، يمكن أن نستخلص السمة الإشكالية التي طبعت المفاهيم

الأساسية للنقد الروائي في الساحة النقدية المغاربية، منذ بدايات انتقال تلك المفاهيم النقدية إليها من الحركة النقدية الغربية عموماً، وما اتصل منها بالنقد الروائي خصوصاً، مع موفّى الستينات من القرن العشرين، ومطلع السبعينات إلى اليوم. وهي الإشكاليات التي تجلّت في عجز نقّاد المغرب العربي على ضبط تلك المفاهيم الجوهرية المتّصلة بماهية الرواية جنساً أدبياً، وبكلّ من الشكل الروائي، والشخصية الروائية، والرؤية للعالم، والسرد الروائي: مكوّنات أساسية للعمل الروائي، ممّا أبقى على التباس حدودها النظرية وطرائق اشتغالها على الصعيد الإجرائي في تحليل النصوص الروائية واضطراب دلالاته وأشكال تعامل نقّاد المغرب العربي معها، واستخدامهم لها، إلاّ أنّ هذا الطابع الإشكالي الذي وسم مفاهيم نقد الرواية في المغرب العربي طال عدداً من القضايا النقدية المتّصلة بها، والتي شكّلت أسئلة مهمّة مثّلت مدارات جدل بين نقاد المغرب العربي، بعضها يطرح إشكالية نشأة الرواية، وبعضها الآخر يعرض لقضية تصنيفها، في حين يطرح البعض الآخر علاقة الرواية بالواقع من جهة، ولعلاقتها بجنس السيرة الذاتية من جهة بحثها.

الهوامش

(1) تعدّ رواية: «الأسماء المتغيّرة» للأديب أحمد ولد عبدالقادر باكورة الإبداع الروائي الموريتاني، حيث صدرت عام 1981، ومنذ ذلك التاريخ، حتّى الآن، لم يشهد الجنس الروائي التواتر في نصوصه، ولا التراكم، ممّا يعلّل ضعف المدوّنة الروائية الموريتانية، التي لا تتجاوز العشرة نصوص مقارنة بنظيراتها في البلدان المغاربية الأخرى.

(2) د. محمد عابد الجابري: تطور الانتلجانسيا المغربية بين الأصالة والتحديث، مجلّة، دراسات عربية، العددان 1-2 السنة العشرون، 1983، ص 20.

(3) يمكن أن نمثّل للتجارب الروائية المغاربية التي اتخذت من السياسة سؤالاً مركزياً، لمتونها الحكائية بتجارب عبدالكريم غلاّب (المغرب)، في نصوصه: و«سبعة أبواب» (1965) «دفنا الماضي» (1966) و«المعلم علي» (1971)، والطاهر وطّار (الجزائر)، في رواياته: «اللاز» (1972)، و«الزلزال» (1974)، و«عرس بغل» (1978)، و«الموت والعشق في الزمن الحرّاشي» (1980)، و«الحوات والقصر» (1980)، وعمر بن سالم (تونس) في نصوصه، «واحة بلا ظلّ» (1979) و«دائرة الاختناق» (1982) و«أبو جهل الدهّاس» (1974)، و«الأسد والتمثال» (1989)، والصادق النيهوم (ليبيا) في روايتيه «القرود» (1983)، و«الحيوانات»، وغيرها من النصوص المغاربية التي تحضر السياسة سؤالاً مركزياً في متونها الحكائية، وهي كثيرة، ممّا يجعل الهمّ السياسي الشاغل الأساسي لكتّاب الرواية في المغرب العربي، وبالتوازي مع ذلك يمكن أن نمثّل للمقاربات النقدية الصادرة عن خلفية سياسية والمعبّرة عن مواقف سياسية وإيديولوجية، في ممارستها للنصوص الروائية، بالكتابات التالية:

- سعيد علوش: الرواية و الإيديولوجيا في المغرب العربي، دار الحكمة للنشر، بيروت، لبنان، 1981.
- واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.
- الأصول التاريخية للواقعية الاشتراكية في الأدب الروائي الجزائري، مؤسسة دار الكتاب الحديث، بيروت، لبنان، 1986.
- فوزي البشتي: نحو منهج جماهيري في النقد الأدبي، سلسلة كتاب الشعب، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1983.

(4) فاطمة الزهراء ازرويل: مفاهيم الرواية بالمغرب، نشر الفنك، الدار البيضاء، ولافوميك، الجزائر، 1989 ويمكن أن نمثّل لهذا المنهج الواقعي في نقد الرواية، بالأعمال التالية، فضلاً عن الكثير من المقالات:

- لحميداني حميد: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1985.
- إدريس الناقوري:
  - المصطلح المشترك، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1985.
  - الرواية المغربية: مدخل إلى مشكلاتها الفنية والفكرية، دار النشر المغربية، الدار البيضاء 1985.
- نجيب العوني: درجة الوعي في الكتابة، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1984.
- سعيد يقطين: القراءة والتجربة، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1985.
- واسيني الأعرج: الطاهر وطار و تجربة الكتابة الواقعية المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1988.

- رمضان سليم: زمن الرحلة والاكتشاف، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1984.

(5) شهدت البلدان المغاربية منذ حصولها على الاستقلال الكثير من الأحداث السياسية الناجمة عن الصراع على السلطة، كما عرفت الكثير من حركات الاحتجاج الاجتماعي التي قادتها المنظمات النقابية، والطلابية، والأحزاب ذات النزعة اليسارية، وذلك بسبب تفاقم البطالة، والفقر، وغلاء المعيشة وتعمق الفوارق الطبقية، وهي الحركات التي واجهتها السلطة بالقمع الشديد والمحاكمات السياسية.

انظـر:

- المنصف ونّاس: الدولة والمسألة الثقافية في المملكة المغربية، بيت الحكمة – قرطاج – تونس، 1991.
- فاطمة الزهراء ازرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب... ص 16 وما بعدها.
- محمود طرشونة: تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة، قرطاج تونس 1992، ص 119 وما بعدها.

(6) فاطمة الزهراء ازرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، ص 23.

(7) المرجع نفسه: ص 23، وانظر كذلك: المنصف ونّاس: الدولة والمسألة الثقافية في المملكة المغربية، سبق ذكره...

(8) المرجع نفسه: ص 26.

(9) محمود طرشونة: تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر... ص 163 ويمكن أن نمثل لهؤلاء الأساتذة بـ: توفيق بكّار، ومنجي الشملي، ومحمود طرشونة، في تونس، وعبدالملك مرتاض، وعبدالله الركيبي، ومحمد مصايف، وأبو العيد دودو في الجزائر، ومحمد الكتاني، وأحمد اليابوري، في المغرب الأقصى، مع الإلماع إلى الجهود التي يبذلها عدد من طلبتهم، وقد أسهمت في بلورة مقوّمات النقد الروائي، ودفع مساره تنظيراً وممارسة.

(10) المرجع نفسه: ص 79.

(11) يمكن أن نمثّل لمراكز البحث العلمي في تونس، بمركز الدراسات الاقتصادية والاجتماعية، والمعهد القومي لعلوم التربية، والمؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات بيت الحكمة بقرطاج. والتي تغيّرت تسميتها لتصبح المجمع التونسي للآداب والفنون والتراث.

(12) نذكر من بين هذه النوادي الأدبية والجمعيات الثقافية المنتشرة في كافة المدن المغاربية، وخاصّة في العواصم الثقافية لبلدان المغرب العربي: نادي القلم، ونادي الفكر، ونادي القصّة، والنادي الأدبي بدار الثقافة ابن رشيق، والنادي الثقافي الطاهر الحدّاد في تونس، والجمعية الثقافية الجاحظية بالجزائر والتي يديرها الأديب الطاهر وطّار، وغيرها من النوادي والجمعيات الثقافية والأدبية المغاربية.

(13) نمثّل لمؤسسات النشر الوطنية في البلدان المغاربية، التي لعبت دوراً مهما في تطوّر الرواية ونقدها على حدّ سواء، بالشركة التونسية للتوزيع، والدار التونسية للنشر، في تونس والشركة الوطنية للنشر والتوزيع والمؤسسة الوطنية للكتاب، والمؤسسة الوطنية للفنون المطبعية في الجزائر والمنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، والدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان في ليبيا، والدار العربية للكتاب، التونسية الليبية، ينضاف إليها عدد مهمّ من دور النشر الخاصّة التي ظهرت بنسق تصاعدي على مدى السبعينات وخاصّة في الثمانينات، في مختلف بلدان المغرب العربي، بسبب تراجع سياسة دعم الإنتاج الثقافي، وتشجيع أشكال إبداعه.

(14) نذكر من بين المجّلات الثقافية والأدبية التي رسّخت الكتابة الروائية، وتبنّت حركة نقدها وأسهمت في تطوّرها: «الفكر»، و«قصص»، و«الحياة الثقافية» و«المسار» في تونس، و«آمال»، و«المسار المغربي»، و«المساءلة»، و«التبيين»، و«الرواية» و«روافد» في الجزائر، و«أنفاس» و«آفاق» في المغرب، و«صوت المربّي»، و«هنا طرابلس الغرب» و«الرواد» و«الفصول الأربعة»، و«لا» و«الثقافة العربية»، في ليبيا..

(15) نمثّل للصحف بـ: «العمل»، و«الصباح»، و«الحرية» و«الصحافة»، في تونس، و«الشعب» و«المساء» و«المجاهد»، و«الخبر» و«الفجر» في الجزائر، و«الجماهيرية» و«الزحف الأخضر» و«الأسبوع الثقافي» و«الفجر الجديد»، والأسبوع الأدبي، في ليبيا و«أنوال» و«العلم» في المغرب الأقصى.

(16) إنّ نشأة الرواية في الخمسينات من القرن العشرين، في كلّ من تونس والمغرب الأقصى جعل نقدها يشهد بداية ظهوره في السبعينات بينما ظهر في كلّ من ليبيا والجزائر في الثمانينات بحكم ظهور الرواية في الأولى-في الستينات، وفي الثانية، في السبعينات، ويغيب هذا النقد الروائي – أو يكاد – في موريتانيا، وذلك بسبب ضعف الإنتاج الروائي بها، رغم مرور ما يقارب الثلاثة عقود على ظهوره، من خلال نصّ: «الأسماء المتغيّرة» (1981) لأحمد ولد عبدالقادر.

(17) فاطمة الزهراء أزرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب..، ص 32.

(18) انظر على سبيل المثال:

- محمود أمين العالم:

● تأملات في عالم نجيب محفوظ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة، 1970.

● ثلاثية الرفض والهزيمة، القاهرة، دار المستقبل العربي، 1985.

- محمد زغلول سلام:

● القصّة في الأدب السوداني الحديث، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة 1970.

● دراسات في القصّة العربية الحديثة، الإسكندرية، منشأة المعارف، 1973.

- محمد مندور:

● في النقد الأدبي: القاهرة، مكتبة نهضة مصر (د.ت).

● النقد المنهجي عند العرب، القاهرة، مكتبة نهضة مصر (د.ت).

- عزالدين اسماعيل:

● الأدب وفنونه: القاهرة، دار الفكر العربي، ط 5، 1973.

● التفسير النفسي للأدب، دار العودة ودار الثقافة، بيروت (د.ت).

● غالي شكري: سوسيواوجيا النقد العربي الحديث.. دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت 1981.

- جورج طرابيشي:

● لعبة الحلم والواقع – دراسة في أدب توفيق الحكيم، دار الطليعة، بيروت 1972.

● الله في رحلة نجيب محفوظ، دار الطليعة، بيروت 1973.

● شرق وغرب، رجولة أو أنوثة، دار الطليعة، بيروت، 1977.

● الأدب من الداخل، دار الطليعة، بيروت 1978.

● رمزية المرأة في الرواية العربية، دار الطليعة، بيروت، 1982.

- ● الرجولة وإيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية، دار الطليعة، بيروت 1983.
- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو – القاهرة (د.ت).

(19) انظر على سبيل المثال:

- صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1978.
- محمود أمين العالم وعبدالعظيم أنس: في الثقافة المصرية، دار الفكر الجديد، القاهرة.
- فيصل درّاج: الواقعية أم الواقع، مجلة الكرمل، العدد 5، شباط، 1982، ص ص 25-123.

(20) إدريس الناقوري: المصطلح المشترك، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1977، ص 8.

(21) فاطمة الزهراء أزرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب... ص 37. ويمكن أن نمثّل للأعمال النقدية المغاربية التي التزمت بالمنهج الواقعي، ومارسته في مقارباتها النقدية للروايات بـ:

- محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، ليبيا تونس والشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.
- واسيني الأعرج:الطاهر وطّار وتجربة الكتابة الواقعية، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب 1988.
- عبدالقادر الشاوي: سلطة الواقعية، دمشق، اتحاد الكتّاب العرب، 1981.
- لحميداني حميد: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، الدار البيضاء، دار النشر المغربية، 1985.
- فوزي الزمرلي:خصائص الكتابة الواقعية عند البشير خريف، ليبيا تونس، الدار العربية للكتاب، 1988.
- أمين مازن:
  - ● دوائر الزوايا المتداخلة: طرابلس، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان،1983
  - ● حبال السفن المعلقة،مصراتة،الدار الجماهرية للنشر و التوزيع و الإعلان 1987

(22) يمكن أن نمثّل لأعمال النقد الروائي الغربي التي قام نقاد من المغرب العربي بتعريبها بـ:

- عدّة مؤلفين: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ومؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1982.
- رولان بارت: النقد والحقيقة، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط 1986.
- رولان بارت: درجة الكتابة الصفر، ترجمة محمد برادة، دار الطليعة، بيروت، والشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، 1984.
- تزيفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1987.
- تزيفيان تودوروف وآخرون:في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة أحمد المدني بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1989.
- جينيت جيرار:مدخل لجامع النصّ: ترجمة عبدالرحمن أيوب: الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط 2، 1986.

(23) انظر على سبيل المثال:

- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1991.
- نجيب العوني: درجة الوعي في الكتابة، الدار البيضاء، دار النشر المغربية، 1980.

- أحمد ممّو: دراسات هيكلية في قصّة الصراع، تونس ليبيا، الدار العربية للكتاب 1984.
- إدريس الناقوري: الشكل الفني في الرواية المغربية، مجلة آفاق، السلسلة الجديدة، العدد 5، يونيو 1980.

(24) انظر بهذا الصدد:

- ج. موفان.ج جونيت:م. رفاتير: البنيوية والنقد الأدبي، ترجمة محمد لقاح، منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991.
- جوليا كريسطيفا: علم النصّ، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1991.
- محمد سويري: النقد البنيوي والنصّ الروائي (الجزء الأول)، منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1990.
- محمد سورتي: النقد البنيوي والنصّ الروائي (الجزء الثاني)، منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء 1991.

(25) يمكن أن نمثّل للأعداد الخاصّة بالرواية في المجلأت الثقافية المغاربية الصادرة في السبعينات والثمانينات من القرن العشرين بـ:

- مجلّة «الفصول الأربعة»، رابطة الأدباء و الفنانين بالجماهيرية الليبية، العدد17، مارس، 1982.
- مجلّة: «قصص» (تونس) العدد 70 أكتوبر، 1985.
- مجلّة «آفاق» (اتحاد كتّاب المغرب)، العدد 3-4 1984.
- أمّا الرسائل الجامعية التي صورت عن مناهج النقد الغربي، فهي كثيرة، خلال العقدين السابع والثامن من القرن العشرين في سائر الجامعات المغاربية.

(26) نظراً لكثرة الرسائل الجامعية التي صدرت عن مناهج النقد الغربي، وتمت مناقشتها خلال السبعينات والثمانينات من القرن العشرين يمكن أن نورد بعض نماذجها التي أنجزت في إطار كلية الآداب والعلوم الانسانية، بالجامعة التونسية:

1 – شهادة الكفاءة في البحث:

صلاح الدين بوجاه: دراسة علامية لنظام الاشياء في «الدقلة في عراجينها» (1984)، إشراف الاستاذ توفيق بكار.

2 – شهادة التعمق في البحث:

- فوزي الزمرلي: الكتابة القصصية عند البشير خريف: الأشكال والدلالات، (1983) إشراف الأستاذ توفيق بكار.
- عبدالصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، من خلال النصوص التالية: «حديث عيسى بن هشام»، «عودة الروح»، «حدّث أبو هريرة قال»، «اللصّ والكلاب»، «عرس الزين»، «الوشم»، (1984).

(27) عبدالعزيز حمودة:المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، عالم المعرفة، عدد 272، الكويت، 2001، ص 90.

(28) نفس المرجع: ص 96، وانظر: محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم انجليزي – عربي القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1996، ص 11.

(29) عبدالله العروي: الأيديولوجية العربية المعاصرة، ترجمة محمد عيتاني، دار الحقيقة، بيروت،1970.

(30) عبدالكبير الخطيبي: الرواية المغربية، ترجمة محمد برادة، منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي، الرباط، عدد 2، 1972.

(31) أحمد اليابوري: فنّ القصة في المغرب (1914-1966)، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا في الأدب، كلية الآداب، جامعة محمد الخامس، الرباط 1967.

(32) انظر:محمد برّادة: الأسس النظرية للرواية المغربية المكتوبة بالعربية، ضمن كتاب الرواية المغربية لعبدالكريم الخطيب، سبق ذكره.

(33) عبدالله العروي: الأيديولوجية العربية المعاصرة، ص 275.

(34) عبدالكبير الخطيبي: الرواية المغربية،. ص 19.

(35) عبدالله العروي: الأيديولوجية العربية المعاصرة، ص 277.

(36) نفس المرجع: ص ص 268-269.

(37) فاطمة الزهراء ازرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب،... ص 50.

38) Abdelkader Bel Haj Nacer: Quelques aspects du roman tunisien. Tunis, MTE, 1981.

(39) محمد صالح الجابري: دراسات في الأدب التونسي ليبيا – تونس، الدار العربية للكتاب، 1978.

(40) مصطفى الكيلاني: إشكاليات الرواية التونسية، قرطاج، تونس بيت الحكمة، 1990، ص 20.

(41) نفس المصدر: ص 22.

(42) أحمد ممو: مشاكل الرواية التونسية، مجلّة: قصص، عدد 52، أفريل،1981، ص، 38.

(43) عبدالملك مرتاض: في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، كتاب: عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 240، شعبان، 1419هـ/ ديسمبر كانون الأول، 1998.

(44) نفس المرجع: ص 11. ويذكر أنّ مصطلح الرواية كان يشع بين الأدباء الجزائريين، أيضاً إلى عام أربعة وخمسين وتسعمائة وألف، حيث كانوا يطلقون على كلّ مسرحية مصطلح رواية، وكان أحمد رضا حوحو أن اطلق على أوّل رواية جزائرية له، وهي «غادة أم القرى» 1947 مصطلح قصة، انظر ص 25.

(45) نفس المرجع،... ص 29.

(46) سمر روحي الفيصل: دراسات في الرواية الليبية، منشورات الهيئة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1985، ص ص 22-23.

(47) خليفة حسين مصطفى: مقدمات في القصّة الليبية القصيرة، مجلّة: الثقافة العربية، السنة 2 ، العدد 1 كانون الثاني، يناير 1975.

(48) نفس المرجع: ص ص 57-58، وللاطلاع على التعريفات المتداولة لكلّ القصّة والرواية، يمكن الرجوع – على سبيل المثال إلى:

- وكونور فرانك: الصوت المنفرد، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1969، ص 9 وما بعدها.
- د.انجيل بطرس: الرواية الانكليزية، القاهرة، دار المعارف، 1977، ص 6 وما بعدها.

(49) فاطمة الزهراء ازرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب،..ص 52.

(50) نجيب العوني: النسق المعماري في رواية اليتيم، مجلّة «آفاق»، السلسلة الجديدة،ع 4، ديجنبر 1979 ص ص 26-35. ونجد ذات التعريف يقدمه الناقد إدريس الناقوري، في قوله: «الرواية بحث عن قيم حقيقية في عالم منحط يتميّز بانفصام بين البطل والعالم» انظر: إدريس الناقوري، المصطلح المشترك، الدار البيضاء، دار النشر المغربية، 1977، ص 27.

(51) إبراهيم الخطيب: المرآة والوردة، الواقع والإيديولوجيا، مجلّة: «أقلام» (العراقية) نوفمبر، 1972.

(52) أمين مازن: دوائر الزوايا المتداخلة، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1983، ص 89.

(53) فاطمة الزهراء أزرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، ص 65، ويمكن أن نمّثل للمقاربات النقدية التي اهتمت بجانب الشكل في الرواية، في سياق تحديدها لماهيتها، بهذه النماذج التونسية:

- Ghazi Mohamed Ferid: le roman et la nouvelle en Tunisie, Tunis, MTE, 1970.
- Hamzaoui Rached : Théories et techniques du roman tunisien depuis l'indépendance: IBLA (tunisie),n* 123,1969.

- محمد المختار جنات: حول تقنية الرواية، مجلّة: قصص، السنة 2، عدد 4، جويلية، 1967، ص ص 44-57.
- عز الدين المدني: نظريات في الفنّ القصصي والروائي، مجلّة: قصص،المجلد 2، العدد 3، جويلية 1968، ص 116-120.
- الأدب التجريبي:الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1972.
- وانظر كذلك:
  - أمين مازن: دوائر الزوايا المتداخلة، ص ص 83-97 و120-124.

(54) نفس المرجع: 54، نجد النقاد في المغرب العربي يقرّون بتأثرهم بمنجزات الحركة النقدية العربية الحديثة والمعاصرة، والتي كانت معبرهم إلى النقد الأدبي عامة وإلى عالم نقد الرواية خاصّة. انظر بهذا الصدد – وعلى سبيل الذكر لا الحصر – أحاديث كلّ من النقّاد المغاربة: نجيب العوني، وإدريس الناقوري، وإبراهيم الخطيب في مجلّة: «الثقافة الجديدة»، العدد 4، السنة 3، شتاء 1978.

(55) انظر:

- Todorov Tzevetan:
  - Les catégories du récit littéraire, in l'analyse structurale du récit. Editions du Seuil, Paris 1981.
  - Critique de la critique, Editions du Seuil, Paris, 1984.
- Barthes (Roland): introduction à l'analyse structurale du récit, in l'analyse structurale du récit. Editions du Seuil, Paris, 1981.
- Genette (Gérard):
  - Figure II.Ed. Seuil. Paris.1969.
  - Figure III.Ed.Seuil Paris.1972
  - Palampsestes.Ed.Seuil.Paris.1982
  - Nouveau discours du récit.Ed.Seuil.Paris.
  - Fiction et diction.Ed.Seuil.Paris.1991.

(13) مجموعة من المؤلفين: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب،الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت 1982.

59) • Luckacs (Georges):

- La signification présente du réalisme critique. Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac. Gallimard, Paris, 1960.
- La théorie du roman, Editions Gauthier, paris, 1963.
- Balzac et le réalisme français. Ed Maspero- Paris 1969.

60) • Goldman (Lucien):

- Pour une sociologie du roman, Gallimard, Paris, 1964.
- La création culturelle dans la société moderne. Médiations, Paris, 1975.
- Le structuralisme génétique.Ed Denoel, Ghautier, Paris 1977.

61) - Propp (Vladimir) : Morphologie du conte, traduction de Marguerite Derrida - Tzevetan Todorov - Claude Kahn- Editions du Seuil. Paris, 1970.

(62) يمكن أن نمثّل لأبرز الأعمال النقدية الغربية التي قام عدد من نقاد المغرب العربي بتعريبها، بـ:

- رولان بارت:درجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برّادة، دار الطليعة، بيروت، واتحاد الناشرين المتحدين، الدار البيضاء، 1981.
- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة وتقديم محمد برّادة، دار الفكر، القاهرة، 1987.
- تيزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام ومراجعة وتقديم محمد برادة، دار شرقيات، القاهرة، 1994.
- كلود ليفي شتراوس وفلاديمير بروب: مساجلة بصدد علم تشكّل الحكاية، ترجمة وتقديم محمد معتصم، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، 1988.
- فلاديمير بروب: مورفولوجية الخرافة: ترجمة إبراهيم الخطيب، الرباط، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، 1986.
- جيرار جينيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، وعبدالجليل الأزدي وعمر حلمي، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، 1994. وانظر كذلك: مجلة «آفاق» (المغربية)، ملف البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، السلسلة الجديدة، العد 10، يوليوز 1982.

(63) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1990، ص 207.

- Todorov (Tzevetan) et Ducrot (Oswald): Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Ed seuil, Paris,1972,p 286

(64) الآن روب غرييي: نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، القاهرة، (د.ت) ص 36.

(65) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي ... ص209.

66) Northrop (Frank): Anatomie de la critique, traduction Française de Guy Durand, Editions Gallimard , Paris, 1969

67) Bakhtine (Mikhail): La poétique de Dostoevski, Editions du seuil, Paris, 1970, p 282

(13) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي،... ص 213.

69) Hamon (Philippe): Pour un statut sémiologique du personnage .in Poétique du récit. Ed du Seuil, Paris. 1977. P 116.

70) Todorov (Tzevetan) et Ducrot (Oswald): Dictionnaire encyclopédie des sciences du langage. P289

- Hamon(Philippe):Pour un statut sémiologique du personnage p.p 122-123-124.

(71) عبدالملك مرتاض في نظرية الرواية، ... ص 83.

(72) يمكن أن نمثّل للأعمال النقدية المغاربية التي اهتّمت بالشخصية الروائية على الصعيدين النظري والإجرائي بـ:

- بشير بويجرة محمد: الشخصية في الرواية الجزائرية 170-1983، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، (د.ت).
- عبدالملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص ص 83-105.
- حسن بحراوي:الشخصية في الرواية المغربية، ضمن كتابه: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1990، ص ص 205-324.
- فاطمة الزهراء أزرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، فصل: الشخصية الروائية، ص ص 137-158.
- لحميداني حميد:الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، الدار البيضاء، دار النشر المغربية، 1985.

(73) انظر على سبيل المثال:

- إدريس الناقوري: المصطلح المشترك، الدار البيضاء، دار النشر المغربية، 1985
- سعيد يقطين: الكتابة والتجربة، الدار البيضاء، دار الثقافة، 1985.
- نجيب العوفي: درجة الوعي في الكتابة، الدار البيضاء، دار النشر المغربية، 1980.
- لحميداني حميد: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي الدار البيضاء، دار النشر المغربية، 1985.
- واسيني الأعرج:الطاهر وطّار وتجربة الكتابة الواقعية، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب 1988.
- اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986.

74) Russum Guyon:critique du roman. Ed. Gallimard. Paris. 1970, p 140.

(75) حسن بحرواي: بنية الشكل الروائي،... ص 213.

(76) فاطمة الزهراء ازرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، ص 137.

(77) محمد برّادة: الأسس النظرية للرواية المغربية، ضمن كتاب: الرواية المغربية، لعبدالكبير الخطيبي،... ص 145.

(78) أحمد البابوري: فنّ القصة في المغرب، ص 197 وما بعدها.

(79) انظر:حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي،... ص ص 205-324.

(80) انظر التصنيف الذي قام به الناقد الجزائري بشير بويجرة محمد للشخصيات الروائية في كتابه الشخصية في الرواية الجزائرية، حيث قسّم الشخصية الروائية إلى نوعين، أفرد لكل منهما بابا. فوسم النوع الأول بالشخصية المنتمية، وفرّعها إلى أربعة أنماط هي: الشخصية الإقطاعية، والشخصية البورجوازية، والشخصية الثورية، والشخصية الأيديولوجية، بينما وسم النوع الثاني بالشخصية اللامنتمية، وفرّعه بدوره إلى أربعة أنماط هي: الشخصية الرمزية،و الشخصية الهامشية، والشخصية المستلبة، والشخصية الأجنبية.

(81) عبدالملك مرتاض: في نظرية الرواية،.. ص 83.

(82) نفس المرجع: ص 84، وانظر كتابه: تحليل الخطاب السردي الف ليلة وليلة، ص 103 ومابعدها.

(83) فاطمة الزهراء ازرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب،.. ص 140.

84) Todorov (Tzevetan) et Ducrot (Oswald):Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Editions du Seuil. Paris .1972,p 286

85) May (Georges):l'autobiographie, Ed.PUF. Paris. 1984 .

Le jeune Philippe:

- Le pacte autobiographique. Ed. le seuil. Collection "Poétique" Paris.1975

- L'autobiographie en France. Ed. A colin. 1972.

- Moi Aussi.Ed. Le Seuil.Paris. 1986

- Je est un autre. Ed Seuil-Paris 1980.

(86) انظر: جورج ماي: السيرة الذاتية. ترجمة محمد القاضي وعبدالله صولة، بيت الحكمة – قرطاج، تونس – 1999.

- فيليب لوجون: السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة وتقديم عمر حلي: الدار البيضاء المركز الثقافي العربي، 1994.

(87) يمكن أن نمثّل للدراسات النقدية المغاربية التي استفادت من كتابات الغرب النقدية حول الرواية والسيرة الذاتية وعلاقتهما بـ:

- عبدالقادر الشاوي: الكتابة والوجود، الدار البيضاء، منشورات إفريقيا الشرق، 2000.

- لحميداني حميد: في التنظير والممارسة، الدار البيضاء، منشورات عيون، 1986، ص ص 67-76.

- بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، 1999، ص ص 129-211.

- جليلة طريطر:مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث (بحث في المرجعيات)، جزآن مركز النشر الجامعي، تونس، مؤسسة سعيدان للنشر سوسة 2004.

- لوبوك بيرسي:صنعة الرواية، ترجمة عبدالستار جواد، دار الرشيد للنشر ص ص، 229-230.

(88) إدوين موير: بناء الرواية، ترجمة إبراهيم الصيرفي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة (د.ت) .

(89) المرجع نفسه:ص 235.

(90) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي:... ص 19 ، وانظر:

Rossum (F.V):critique du roman. Ed. Gallimard. Paris 1970.pp 15-22

(91) المرجع نفسه: ص 17.

(92) المرجع نفسه: ص 5.

وانظر كذلك:

Lukacs (Georges) : La théorie d roman.Ed. Gauthier.Paris.1963. p 10.

- جورج لوكاتش:الرواية كملحمة بورجوازية، ترجمة جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، 1979، ص 28.

(93) جورج لوكاتش: الرواية كملحمة بورجوازية... ص 33

94) Goldman(Lucien):Pour une sociologie du roman. Ed. Gallimard. Paris 1964, p177.

95) Ibid. p173.

(96) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي.. ص 10.

وانظر: Bakhtine(Mikhaïl): Esthétique et théorie du roman. Traduction Donia Olivier. Ed Gallimard 1978. p 69.

(97) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 70.

(98) إدوين موير: بناء الرواية، ترجمة إبراهيم الصيرفي، القاهرة، الدار المصرية للترجمة والتأليف (د.ت) ص 5.

(99) إبيرسي لوبوك: صنعة الرواية: ترجمة عبدالستار جواد: بغداد، دار الرشيد للنشر،1981، ص ص 229-230.

(100) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي،... ص 17.

(101) إدريس الناقوري:الرواية المغربية مدخل إلى مشكلاتها الفنية والفكرية،الدار البيضاء، دار النشر المغربية، 1985، ص ص 53/54.

(102) عبدالله العروي: الإيديولوجية العربية المعاصرة... ص 266 وما بعدها.

(113) إدريس الناقوري: المصطلح المشترك، الدار البيضاء، دار النشر المغربية، ص 130.

(104) إدريس الناقوري: الرواية المغربية، مدخل إلى مشكلاتها الفنية والفكرية ص 129.

(105) إدريس الناقوري: المصطلح المشترك، ص 103.

(106) إدريس الناقوري: الشكل الفني في الرواية المغربية، مجلّة: «آفاق» السلسة الجديدة. العدد .5يونيو، 1970 ص 59-70.

(107) نجيب العوني: درجة الوعي في الكتابة، ص 373 وما بعدها.

(108) إدريس الناقوري، الرواية المغربية، الرغبة والتاريخ، مدخل إلى مشكلاتها الفكرية والفنية، ص 51.

(109) إدريس الناقوري: نفس المرجع: ص 55.

(110) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي،.. ص 17.

(111) انظر: إبراهيم الخطيب:الرواية المغربية،مجلة اقلام- العدد -4فبراير .1977

(112) إبراهيم الخطيب: الكتابة بواسطة الغرب، مجلّة: «أقلام»، العدد5، نوفمبر 1979، ص 90-94.

(113) صالح زياد: المصطلح الأدبي بين غناه بالمعرفة وغناه بالتاريخ، مجلة: عالم المعرفة، مارس 2000.

(114) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1989، ط1، ص 283.

(15) بيرسي لوبوك: صنعة الرواية، ترجمة عبدالستار جواد، دار الرشيد،بغداد، 1981.

(116) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 283.

(117) انظر:

Lintvelt (Jepp): Essai de typologie narrative. Ed corti. Paris: 1981. p 123 .

118) Ibid : p 130.

(119) انظر:

Lukacs (Georges) : Franz Kafka et Thomas Mann, signification présente du réalisme critique, pp 86-168.

120) Ibid: p 130.

(121) انظر: فاطمة الزهراء أوزرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، ص 174.

122) Lukacs(Georges):Balzac et réalisme français. Ed. Maspero, Paris, 1969.

(123) فاطمة الزهراء أزرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب،ص.174

(124) جورج لوكاتش: دراسات في الواقعية،ترجمة نايف بلوز: دمشق،منشورات وزارة الثقافة، 1972، ط 2، ص 23.

125) Lucien (Goldman):Lucas georgy: in Encyclopédie universalis,p1980

126) Goldman (Lucien) :Le dieu caché, vol 10.p p 138-139.

127) Pouillon(Jean):Temps et roman, Ed Gallimard. Paris. 1946.

(128) سـعـيـد يقـطـين: تحـليـل الخطــاب الروائـي.. ص 284.

(129) انظر على سبيل المثال:

Booth (W): Distance et points de vue, in Poétique du récit. Ed. du Seuil Paris. 1977.

(130) انظر بهذا الصدد:

Lintvelt (Jepp) Essai de Typologie narrative: "Le point de vue". Ed José corti,Paris, 1981.

131) Todorov (Tzevetan):Littérature et signification .Ed Larousse. Paris pp 79-80.

وانظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي: صص ,292-293

132) Genette(Gerard):Discours du récit in Figure III Ed.Seuil.Paris. 1972 P 71.72.

انظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي صص 297-308

(133) سـعـيـد يقطـين: تحـليل الخطــاب الروائـي،... ص 284.

(134) انظر: مجلّة: «آفاق»، (المغرب) العدد 10، يوليو 1982.

(135) يمكن أن نمثّل لبعض المحاولات النقدية المشرقية التي تناول فيها أصحابها مفهوم الرؤية للعالم بمعنى الموقف الفكري الذي يصدر عنه الكاتب في روايته، بكتاب: «في الثقافة المصرية». لمحمود أمين العالم، وعبدالعظيم انيس،.. 65. حيث يقولان: «فكلّ قارئ لبيب يستطيع أن يستشف حدود مفهوم الكاتب ونظرته إلى مجتمعه وربّما نظرته إلى العالم خلال قصصه والأحاديث التي تجرى على لسان الأبطال كثيراً ما تكون أحاديثه ومساهماته».

وانظر كذلك:

- محي الدين صبحي: أزمة الواقعية في واقع الأدب العربي، مجلّة: «دراسات عربية»، العدد 3، السنة 14كانون الثاني – فبراير 1978.
- صبري حافظ:الرواية شكلاً أدبياً ومؤسسة اجتماعية/ العدد 4، مجلة «فصول»: أكتوبر – نوفمبر – ديسمبر – 1983 ص ص 77-94.

136) Goldman (Lucien):Marxisme et sciences humaines .Ed Callimard Paris 1970, 57.

(137) سـعـيد يقـطين: تحليل الخطاب الروائي،... ص 284.

(138) لحميداني حميد: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي،... ص 10.

(139) محمد برادة: الرؤية للعام في ثلاثة نماذج روائية، مجلّة «الآداب»، العدد الثاني والثالث، فبراير – مارس 1982، السنة 28، ص 50.

(140) نفس المرجع: ص 50.

(141) نفس المرجع:ص 51.

(142) نفس المرجع: ص 51.

(143) نفس المرجع: ص 47.

(144) فاطمة الزهراء أزرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب،... 168.

(145) لحميداني حميد: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، ص 12.

(146) نفس المرجع: ص 125.

(147) انظر على سبيل المثال:

- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي،...ص ص 308-310.

(148) عبدالله ابو هيف: النقد الأدبي العربي الجديد في القصة و الرواية والسرد، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص 216.

(149) انظر على سبيل المثال: عدّة مؤلفين: طرائق تحليل السرد الأدبي، ترجمة عدّة مترجمين منشورات اتّحاد كتاب المغرب، الرباط، 1922.

(150) انظر بصدد هذا الموضوع الباحث في الفروق بين السرد القصصي في الثقافة العربية ونظيره في الثقافة الغربية/ الأوروبية بحث إبراهيم الخطيب:الكتابة بواسطة الغرب، مجلة «أقلام» العدد نوفمبر، 1978ص ص 90-91.

(151) فاطمة الزهراء أزرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، ص 177.

(152) انظر:

- إبراهيم الخطيب، الرواية المغربية والتاريخ،مجلّة «أقلام»، العدد 4،فبراير 1979.

- رفقة السلام و القمر، ملاحظات في السرد الروائي، مجلة «آفاق»، السلسلة الجديدة العدد1، ص 77-78.

(153) محمد عزالدين التازي: السرد في روايات محمد زفراف، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1985 ص9.

(154) إدريس الناقوري: الرواية المغربية مدخل إلى مشكلاتها الفنية والفكرية، ص.. 81.

(155) انظر: سعيد يقطين: القراءة والتجربة، الدار البيضاء، دار النشر المغربية، ط 1، ص 249-250.

(156) المرجع نفسه: ص 242، وانظر:فاطمة الزهراء أزرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، ص 181.

(157) المرجع نفسه: ص 181.

158) Genette (Gérard):Nouveau discours du récit.Ed.Seuil.Paris 1983.p10

(159) انظر على سبيل المثال:

- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1989.

- محمد برّادة: الرؤية للعالم في ثلاث نماذج روائية، مجلة: «الآداب»، العدد الثاني والثالث، فبراير – مارس، 1982 السنة 28.

- بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، تونس، المغاربية للطباعة والنشر، 1999.

- محمد الخبو:الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، صفاقس – جامعة صفاقس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، دار صامد للنشر، 2003.

(160) انظر:

- Todorov (Tzevetan)
- Les catégories du récit littéraire in» : Communications« , n*8.1966
- Grammaire du décameron Ed Mouton. Paris,1969
- Introduction à la littérature fantastique Ed le Seuil Paris 1970
- Théories du symbole. Ed. le Seuil Paris 1977.
- Poétique de la prose. Ed. Le Seuil. Paris 1978.
- Littérature et signification. Collection langue et langage. Larousse Paris 1978
- Tendances principales de la recherche dans les sciences sociales et humaines Ed Mouton/ Editeur UNESCO. Paris 1978.
- Mikhail Bakhtine : Le principe dialogique Ed le Seuil. Paris 1981.
- Critique de la critique. Ed Le Seuil Paris 1984.

160) Barthes (Roland):

- Critique et vérité : Ed Seuil Paris 1966.
- S/Z. Ed Seuil. Paris 1970.
- L'analyse structurale du récit. In communications n* 8. 1966.
- Essais critiques IV, le bruissement de la langue. Ed Seuil. Paris 1984.

162) Genette (Gérard):

- Frontières du récit in Communication n*8 1966
- Figure II : Ed. Seuil. Paris 1969
- Figure III. Ed Seuil. Paris 1972
- Palimpsestes Ed. Seuil. Paris 1982
- Nouveau discours du récit, Ed Seuil. Paris 1983.
- Fiction et diction. Ed.Seuil Paris 1991.

(163) يمكن أن نمثّل للأعمال النقدية التي قام بها بعض نقاد الرواية في المغرب العربي بتعريبها لهؤلاء النقاد الفرنسيين ب:

- بارت، رولان: درجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برّادة، الرباط، الشركة المغربية للناشرين المتحدين 1985.
- تودوروف،تزفيتان: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر 1990.
- تودوروف،تزفيتان: وآخرون:في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة أحمد المدني،بغداد،دار الشؤون الثقافية العامة، 1989.

* * *

المرأة وسلطة المكان

قراءة في (الترياق)(*) لأميمة الخميس

محمد الدبيسي

تحاول هذه القراءة.. استظهار الحمولات الدلالية في هذه المجموعة، وتتبع علاماتها النصية، بدءاً من العتبات وتيمة العنوان.. إلى دلالة (المكان) وتحولاته كمكون سردي، في إطار شبكة العلاقات وتشكلها وفقاً للحقول الدلالية، وعناصرها في السياق النصي..

العتبات/ المكان

يتشكل غلاف المجموعة من وجهين متماهين، غُيِّبت ملامح التقاؤهما، بقتامة اللون الأزرق.. وغابت تفاصيلهما كعلامات فارقة، تحتل الجزء الأسفل من الفضاء اللوني البرتقالي، الذي اكتساه الغلاف وفي أعلاهما.. (الترياق)/ الكلمة.. الهوية الاسمية للمجموعة القصصية الثانية لأميمة الخميس.

وفي مقدمة الأوراق التسعين، أطل إهداؤها:-

«إلى التي تداركتني بأطواق الكلام...... ومراكب الحكايات. وخاتلت تركيبة السم. لتحولها إلى... . ترياق» صـ 5.

وهذه العتبات التي تؤسس المفهوم الدلالي الأول، الذي يحتويه النص السردي تتخذ عنواناً تفسيرياً آخر أرادته الكاتبة في الغلاف الداخلي «الترياق.. تضاريس نسوية في جغرافية مدينة الرياض».

وهذا التأسيس الأول الناص على تحديد المكان/ الرياض.. يقارب الوعي به في مستواه الوجودي المتحقق «كحاضن للوجود الإنساني وشرطه الرئيس، وأكثر متلازماته قابلية للتحول واختزال المفاهيم. والاكتظاظ بعدد كبير من الحدود والتصورات والمحاميل وشحنات الجمال»[1].

وتشكل العتبات وفقاً للوعي بها كاستراتيجيه نصية تتكون من عدة انساق (الغلاف + الإهداء + شهادات النقاد والكتاب) ما يعده (جيرار جينيت) نصوصاً موازية أو محاذية «يقف عليها القارئ قبل شروعه في قراءة النص، وتكوِّن هذه النصوص منطقة حافة محيطية تتداخل فيها الحدود بين داخل النص وخارجه، ولهذا يصعب وضع حد نهائي وحاسم بين ما يتعلق بالنص المتن، وما يتعلق بعتبة القراءة،ومن هنا يظهر الطابع التداولي الواضح لهذه النصوص المحاذية، حيث تؤطر هذه النصوص بؤرة التفاعل بين النص وجمهوره»[2]. وانطلاقاً من هذا المفهوم.. يمكن لنصوص موازية كهذه، تأخذ صيغاً متنوعة وانعطافات شتى، أن تسند المتن النصي الرئيسي، الذي تنبع أهميته من طبيعة موضوعاته وحمولاته الدلالية، وطبيعة اشتغالاته الفنية على كشف (مكان) مغلق تتصاعد احتقاناته، وتتنوع مآزقه بتلك الصورة التي استوعبتها وعبرت عنها هذه المجموعة.. وقد حددت الكاتبة فضاءه المكاني وعلاماته الفاصلة: (الرياض).. ونماذجه الإنسانية النوعية: (نساء)..وذلك في عتبة العنوان التفسيرية، ومن ثم خاضت غمار وتموجات حكاياته.. بمقدرة فنية ورؤية جسورة.. مهَّد لها كتاب سرديون حققوا «اختراقاً نوعياً للموضوعات الاجتماعية ذات الحساسية التقليدية وخاصة في ثلاثية تركي الحمد (أطياف الأزقة المهجورة) الذي أمكنه قول ماكان مسكوتاً عنه سواء كان سياسياً أو اجتماعياً أو دينياً، وهوثالوث ظل الكتاب يلمحون له دون تصريح، ويشيرون له من خلال لعب سردية بدت غير قادرة على اختراق نوعي مثل تجربة الحمد..»[3]. إلا أن أميمة الخميس قد تعاطت مع هذه الإشكالية فيما يتعلق بسلطة المكان وحراكه الاجتماعي ومضمراته وثقافته البيئية؛ بحس سردي تمثل في مجموعتها القصصية هذه، وبرؤية لم تتدن إلى الشعارية والمباشرة في رؤيتها وصياغتها،بل ظلت تقنياتها الكتابية وفية لمقتضيات الفن السردي، وحفية في استظهار المخزون النفسي لشخصياتها واستيفاء عناصر القص الأخرى؛ التي أفضت بمكونات المكان واخترقت حجبه الصارمة ومحافظته التقليدية، مما يعد بدوره اتجاهاً نوعياً للخطاب السردي (القصصي) تسلكه الكاتبه.

والمفارقة هنا تكمن في أنه وباستثناء (عبدالله الغذامي).. لم يُشر إلى سبق (أميمة الخميس) أو إلى تجربتها المتمايزة في هذا

الاتجاه من قبل النقاد أو المعنيين برصد تجربتنا السردية القصصية الحديثة. التي اتخذت القصة القصيرة مجالاً سردياً نوعياً، تتلمس عبر تقنياته، نموذج إنساني واجتماعي (المرأة) يعاني من ضغط المكان ويضيق بسلطويته ومحاولة مقايضة سلطة نموذجه الأقوى الرجل.. باجتراح البوح وفعل الكتابة..

ومن هنا جاء حفر الكاتبة في قاع المكان؛ لاستبانة وكشف تضاريسه.. وفضح ما يمور به من تناقضات وما يكتنف حراكه من أزمات واحتقانات، متجاوزة سلطة ارتهانة الطويل للصمت السلبي، والمحافظة الصارمة.. من خلال التأكيد على تصنيفه الجهوي وطبيعته الديمغرافية.

وبالرغم من أن المكان في القصة القصيرة، لا يتيح للشخصية الامتداد والتحول الزمني، واتساع آفاق الحركة والتشكل، أو التعدد والتأثير، فإن ذلك يجعل القصة القصيرة في خاصيتها النوعية؛ تثوير للحظة منذ بدايتها وإقحام أو سحب لحظة توترها من منطقتها الطبيعية إلى بداية تحققها النصي، فهي ابنة زمنها لا تتجاوزه ولا تقصر عن بلوغه، بمعنى مواتاتها تطابقاً لحياتها الفعلية، ولمساحة وجودها الفعلي وتحققها النصي.

وقد أرادت الكاتبة منح (المكان) قيمته الوجودية واستحقاقاته السسيولوجية، كاشفة عن منابت وتمثلات ثقافة التسلط فيه؛ لإسناد الدلالة الرئيسية لحمولاتها النصية، عبر التحديد المعياري له في العنوان التفسيري للمجموعة. مما يعني تعبيره عن نظام اجتماعي، وقيم ثقافية وحياتية مستقرة وسائدة، تخصه دون غيره وتميزه عما عداه من الأمكنة.

ويحقق تصور المكان على هذه الهيئة؛ قابليته لاحتواء شخصيات القص وحكاياتها؛ عبر تكوينها أولاً ثم تحريكها في المشهد الحكائي، وما يقتضيه وجودها في ذهن المتلقي من صيرورات متحركة ومتصاعدة، تتواتر على إنتاج النماذج الشخصية، واستكشاف طبيعتها، ومدها بالزخم الإنساني والحضوري في المشهد الحياتي، وهو ما يشي بأول سمات المكان الطارد، وبروز صوت الشخصيات لحظة تحققها الذاتي الواقعي، نتيجة للمعايير الاجتماعية التي ساعدت على تكوين الطبقيات والتنافرات والتناقضات الكائنة في نسيجه المجتمعي، مما يجعل المرأة في هذه الحكايات، تشعر بهامشيتها وتبعيتها وفقدان استقلالها، وبالتالي صار الفضاء البوحي مكاناً مفترضاً: بديلاً ومتنفساً لهذه الاحتقانات.

لتستجلي الكاتبة عبر الحكايات؛ الاحتقانات المكبوته، وترصد حركتها وتتتبع انعاطافاتها المؤثرة، وتدون مسيرة وجعها بالتوازي مع قراءتها وتحليل جغرافيتها النفسية، واستبطان نوازعها الوجدانية العميقة، بوعي كتابي يتعالق مع هذه الشخصيات

ويستدر زخمها النفسي، ويعتبر بديلاً للشخصية عن مكانها الطارد، ومفضياً الى فضائها الإنساني، وهو ما تتمركز البنى الحكائية عبره على ثلاثة ركائز:-

1 - الرياض (المدينة)/ المكان الطارد/ الجغرافيا الحاضنة للتضاريس النسوية.

2 - (المرأة) المعبر عنها بـ (النسوية) لتجسيد مدلول عرفي/ جندري يتماس بالأنثوية، دون أن يُختزل في حقلها الدلالي.

3 - الحكاية، كعنصر سردي ظاهر في النص، ويشكل العصب الرئيس في بنية النمط السردي.

ومن هنا تدخل «المرأة نص الثقافة بكونها إنساناً تقلقه هموم كثيرة، قد تكون منها قضية التانيث إزاء الذكورة وضعفه، ومحاولة تسخير الرجل بالرغبة»(4).

وهي الفرضية التي تلغيها الكاتبة بدءاً من مفهوم التلقي، عندما نصت على (النسوية) كهوية جنسية لشخصياتها ؛تمنحها أحقية التفكير والتعبير، ومن ثم الانكتاب والتدوين، واضعة (الرجل) في دائرة القمع والسلطوية. ويؤسس هذا التصور حيزه الرمزي في لحمة النص السردي، ويبقى بمحاذاته دون اختراقه، أو التشاكل معه.

فالرياض ونساؤه.. هما بنيتا السرد المؤسسة لهذه القصص والحكايات.

والرياض/ المكان.. هو تلك الثيمة المطابقة لوعي الذهن، بما تفرزه الذاكرة الساردة.. وما تستبطنه من أسرار.. وهو المكان الذي تفضي الساردة بتضاريس نسائة؛ هذه التعرجات والانحناءات والمضائق والسهول والشواهق والمكامن، التي سترسم الكاتبة جغرافيتها، ويعد في القصة القصيرة بعداً من الأبعاد الجمالية، ويستثمر عبر تقنياتها القائمة أسلوبياً على الإيجاز والتكثيف والتوتر. ويأخذ المكان هنا طابعاً تناولياً تختاره الكاتبة، عبر قراءة تضاريسه، وتشخيص مواصفاتها وعلاماتها الفارقة والعناصر المكونة لهويتها لتخرج من مكمن السر إلى تجلي العلن المكتوب عبر الكتابة..

كما أن (التضاريس النسوية) للرياض، تأخذ تصنيفها المعياري بدءاً ليكون لمفهوم المكان الطارد، عماده الموضوعي المتجلي والواضح، وليكون لتلك الحالات النسائية نطاقها الحيزي المعلن، مما يفصح عن حالة ارتباط طبيعي بالمكان وانبثاقها منه كمكان معلوم (الرياض)، يتحول إلى مكان قسري وطارد، يفرز الرغبة في البحث عن فضاء بديل، كان مضمراً في طيات الذهن النسوي، المحترز بالصمت والسكوت لتصبح الكتابة هنا هي المعادل الحتمي للمكان الطارد.

ليحقق هذا الفضاء البوحي معادلاً موضوعياً ووجدانياً للمكان الطارد، ويستوعب

إفضاءات شخصياته وعذاباتها. وقد بدت الإشارة إلى هذا المفهوم في العتبة النصية الثانية (الإهداء): (إلى التي تداركتها بأطواق الكلام ومراكب الحكايات).

تظل مجرد (........) نقاط متتابعة ومرسومة أفقياً.. تحيل الى إخفاء اسم (المُهدى لها) واعتبارها الشخصي الحقيقي، ويتناغم الإخفاء المقصود مع مواضعات المكان وتقاليده وأعرافه المرعية؛ والتي صارت جزء من نظامه الثقافي؛ في محاولة إزاحة اسم المرأة وإخفائه. وهو ما استجابت له الكاتبه عندما أخفت اسم (المُهدى لها)، وأظهرت (وصفها) الدال على أهميتها للكاتبة، تلك الاهمية المكرسة والمفتوحة لتعدد الاحتمالات والقراءات. فهي من (حوّلت تركيبة السم) إلى (ترياق)..

وفي انتقاء المفردة، ما يحيل إلى إيحائها غير المتداول نسبياً في أدبيات التعبير الأدبي؛ ليندغم المدلول الإيحائي مع حاسة انتقاء العنوان (الترياق) الذي يضفي على التجنيس الحكائي، بعداً يخفف من حماة ووعورة التضاريس.

كما تشكل العتبات النصية دلالة موازنة لحضور الساردة في المشهد الثقافي؛ ككاتبة وقاصة جديرة - بحسب دلالة النص الموازي - بكشف أسرار التضاريس وضبط حركة تشكلها.. وتحليل مكوناتها.عندما تكتب بعض السيرة النسوية لجغرافيا الرياض.

فتحت عنوان: (عن الكاتبة..) وثقت الكاتبة شهادات نقدية على تجربتها لغادة السمان، وعبدالله الغذامي وأحمد سماحة.

كان أظهرها شهادة الغذامي. التي كانت صياغة نظرية دقيقة، شخّصت وبحاسة واعية هذه النوعية من الكتابة.. واستطاعت تحديد أبرز مرتكزاتها، ومنها قوله:-

«إن المرأة عند أميمة الخميس لا تحكي ولا تعبر، ولكنها لا ترفض التعبير ولا تفرمن الكشف إنها تطرح نفسها بوصفها جسداً قابلاً للقراءة والتشريح، وبوصفها حكاية قابلة لأن تروى، وسمحت للكاتبة بأن تدخل الى دهاليز صمتها لتفجر هذا الصمت ، وتستنطق الذاكرة ثم ترصد حيوات أولئك النسوة، وتسرد لنا حكاياتهن ...» صـ 7.

فشهادة الاسم الإبداعي الجماهيري (غادة السمان)، والاسم المتابع لأبرز مراحل الحراك الأدبي المحلي (أحمد سماحة) تتواتر على تأكيد استحقاق الكاتبة للتميز الفني الابداعي في مجال الكتابة السردية، كما أن الاسم النقدي الكبير الغذامي، بأبوته للحركة النقدية الحديثة وحضوره اللافت فيها، وتماسه التفصيلي المعرفي (المرأة واللغة) يجذر أهمية الدلالة النصية الموازية لهذه العتبات، ويتجاوز بهاالملمح التزويقي الدعائي، إلى المسبر المعرفي النقدي، في إنجاز أميمة/ الكاتبة.. ولعل تشخيصه للتكوين الدلالي لإنجاز الكاتبة؛ يتأتى

عبر تحريره محاور رئيسة للبنى الدلالية التي تفضي إليها تجربة الكاتبة في هذه المجموعة وهي:-

1 - المرأة، بوصفها جسداً قابلاً للقراءة..
2 - تفجير الصمت..
3 - استنطاق الذاكرة ..
4 - رصد الحيوات.. (الحكايات).

فهذه البنى التي تحددها شهادة الغذامي النقدية.. لاتؤكد أبوته النقدية أو حضانته للنماذج الإبداعية المتميزة وحفاوته النقدية بها فقط؛ بل تحركها من الأبوية الحاضنة.. إلى الصياغة العلمية/ النقدية، التي تضيء ولا توجه.. وتفسح للقراءة مهاداً قبولياً، وجاذبية مسؤولة.. لما تحمله الحكايات والقصص من حالات وقضايا وشخصيات وما تكرسه من قيم جمالية على صعيد الرؤية والتناول، وكأن الغذامي العتبة النصية الأهم؛ يأتي عنواناً لهذه التجربة ومفتتحاً ومختتماً لها..!

حيث أعادت الكاتبة إثبات شهادته بنصها كاملاً في الغلاف الخلفي للمجموعة، تأكيداً واعترافاً بمزية نوعية ما.. لهذه الشهادة على ماعداها من شهادات ..

والكاتبة التي تحفل بهذه الامتثالات من القيم النصية الموازية، بدءاً من الدلالة النصية، التي يفتتح بها التلقي، (العنوان/ الترياق) والذي يستدعي افتراضاته الدلالية، بأن سبر العوالم النسوية وكشفها يعد (ترياقاً)، يشفي وجع صمته، وانزياحاً تلقائياً إلى انتقاء عناصر (نسوية) من حيز مكاني، تتضاعف قيمته الدلالية، لانغلاقه دون الانكشاف.. وتوالي عتبات أخرى، تمكن القارئ من الولوج القصدي إلى النص السردي..

وبهذه الاعتبارات النصية الواعية بإشارة العتبات، فإن الكاتبة تدرك أهمية ما ستتحدث عنه.. وخطورة ماستقاربه ..!

عبر تجسيدها المتمثل في انتقاء البؤرة المكانية.. ذات الدلالة المستفيضه في الشهرة والضوء والغموض والطبيعة الديمغرافية الخاصة (الرياض)..

- فهل قصدت الكاتبة منه؛ إحاطة نصها بهذا المدى الجاد من الدلالات الموازية، والمتضامة في سياق يكشف بعضاً من مضمرات النص القصصي.. في بعده الثقافي الشامل..؟

أم أرادت أن تخصتجربتها المتمثلة بهذه المجموعة، بنسق مغاير لتعاطي البنى الموترة والمكثفة في مؤداها ورصدها لقضايا (نسوية) ذات تماس بالتركيبة المفاهيمية للمجتمع السعودي، وهي تتقصى معيار الحجب، التي ظلت غير مواتية للاقتراب أو الكشف..؟

ولاسيما وتأكيدها على مفهوم (تضاريس نسوية) إلغاء الرجل نصياً من حكاياتها.. مع

استضماره كمركزية مهمشة وغير معتنى بها.. بحكم مرجعية موضوعية ينطلق منها النص.

بالرغم من اعتبار الرجل ضمنياً فاعلاً سلطوياً مهيمناً، وسبباً في طمر تلك التضاريس، وحصرها في منطقة الظل في التركيبة المجتمعية.. وإسقاط مفهوم الطرد على المكان..!

فالمكان (الظاهر) الطارد، والرجل (المضمر) المتسلط، والنص المتحقق الوجود.. تتواطأ لحصار المرأة ومفاقمة أزمتها و(تفجير صمتها) بحسب الغذامي، وكأن هذا التحالف الدلالي سينسج تبعاته النصية وإحالاتها، في التنويع على غير نموذج للمرأة المأزومة بحصار المكان، وشرطه الاجتماعي ومكونه الرئيسي (الرجل).

وذلك ما يستوجب قراءة العتبات وظلالها الدلالية الموازية في سياق ثقافي، تشير إليه شهادة الغذامي ضمناً، وتستوجبه مفهوماً غير منطوق، ويتراءى مجرداً في سياقه المدون النصي. بالرغم من استدعاء النص القصصي له، وإثباته الكامل لحضوره كمحرك محوري في السياق الاجتماعي العام.

والنسوية بنية مؤسسة للسرد لدى الكاتبة تتخذ من (وفاء، منال، نهى، هيفاء، فضه، لياء، مشاعل، نوره) نوعية لا يعتد بإنسانيتها، بينما تشكل (نسويتها) عائقاً عضوياً يحول دون استعادة بعضاً من استحقاقات تلك الإنسانية.

وبقدر الاعتداد بهويتها النسوية، وبعدها التجنيسي..فهن رموز (الجغرافيا النسوية) للمكان (الرياض).

فالمكان الطارد يرسم نسقاً مشتركاً لهذه الذوات النسائية. وسماته الطاردة هي السبب الرئيس في تكوين الهوية النسائية لهن، بالرغم من تباين خطهن السردي ووجودهن النصي.

وهن كوامن الفاعلية الحكائية في القصص المسرود، وتصبح فاعليتهن سمة مكانية، تعبر عن الحالة المجتمعية للمكان المأزوم، ومرداته الأدبية والاجتماعية، وتحولاتهن في السياق السردي عبر الوحدات النصية التي تجعل كل واحدة منها حكاية. وتشكل النساء بمجموعهن منظومتها العامة والمتسقة.

وبذلك تتجاوز الكاتبة بهن أفق التلقي العادي، إلى مركزية مضمرة في حماها المجتمعي وتقصد العبور بهن إلى مستوى فعل التدوين والكتابة.. في متواليات مجزأة لكل شخصية منهن، تستبطن قضية متماسة ما بين الذات بوصفها الفردي، والضمير الجمعي الذي تشكله قضاياهن المتشعبة «لأن الشخصيات العديدة للقصة، تستطيع أن تخضع لقواعد الإبدال، وأن الصورة نفسها داخل العمل بالذات تستطيع أن تمتص شخصيات مختلفة» بحسب (رولان بارت)[5].

وهو ما تتمثله نصوص المجموعة كسيماء عامة لفضاءات شخصياتها؛ ويتمثله على نحو أكثر تكثيفاً، نص (البيضة والحجر صـ (85) في تعدد شخصياته الخمس، وإبدالاتها للصيغة الحوارية القصصية.. وإفساح الحوار أفقاً لرؤيتهن؛ في إطار تعادل السؤال والجواب، والحركة المسرحية على (الخشبة) الموصوفة الأجزاء، والتي تكون المدخل المفاهيمي والدلالة البعدية لفحوى الحوار السردي، وتوازن مستويات اللغة القصصية بين الوظيفي اللغوي/ والجمالي.. القابض على لحظات نفسية بعينها، تستقصي مخزون الشخصية إزاء الموقف المعلن بالكتابة.

بينما تتمكن من تجذير التكتل الفردي لبقية الشخصيات، وفقاً للحالة/ الإشكالية، التي يكتنهها السرد، وتمثل بنية الحكاية.

فشخصياتها المستلة من النسيج المجتمعي.. تتآلف بنواة المكبوت والمضمر في النسيج ذاته، وتقاربهن السردية ببنيتها المستجمعة للمُشاكِل والمختلف، وبنتائجه المستوفاة من طبيعة اللغة الحكائية، ليس في السياق الانطباعي أو الحواري فقط، وإنما بالاحتشاد النفسي، وتوظيف تقنية تيار الوعي. وتحرير نسيج المكبوت ونشر تلظياته على خارطة النص.

النص / الحكاية . .

الحكاية هي الترسيمة الاساسية لفنية السرد بنوعيه القصة والرواية وهي منطق الأفعال ونحو الشخصيات ومجرى الأحداث، كما يعرفها (أمبرتو إيكو).. وهي هنا ضفائر من المتون النصية بحميميتها واجتراحاتاها ويمكنونها ومنطوقها وسياق تعبيراتها، وانبعاثها من صمت المكان (الرياض).

والحكاية النصية هنا .. وعبر تشكلها السيموطيقي، تحول المكان الطارد؛ إلى فضاء مخترق بها، تتخلل أصواتها وشخوصها صمته، وتتجاوز شرطه الاجتماعي؛ الذي يجعل هاجس مكابداتهن مرتهناً في دائرة الاعتياد الشكلي، ووجودهن الدوني، بنظر الذكورة المهيمنة، كما أن المكانية المحكومة بنظامها القيمي؛ هي معطيات تجعل من الصوت الحكائي السردي فاعلية تتبين مسارها الناجز بمقدرتها على استجلاء مكامن ذلك الصمت وموجباته، وتفجير طاقات شخصياتها المكبوتة، وتعرية مضمرات الصوت النسوي، واستبانة جغرافيا تشظياته الانسانية في وجدان بطلاتها.

وفي عناوين النصوص (التسعة) التي تحتويها المجموعة ؛ إحالة ظاهرة إلى (المرأة) ماعدا نص (الخصي) الذي استدعى الإحالة جدلياً، إن لم يعبر عنها في لفظه ودلالاته المعجمية المقننة. حيث تستدعي اللفظة هالاتها الدلالية المستوحاة من السياق الافتراضي.

وفي نص (فتاة الـ (كما يجب) نكوص حل

- (هيفاء) من الزواج السعيد وتبدد مظاهره، في كنف الزوج المنغمس في دوامة التقليد الذكوري، المتخفف من أعباء اعتبارات الزوجية «في اللحظة التي هم فيها المساء الخريفي أن يهطل على فيلا الورود، أخذ العريس مجوداً يعبي جيوبه بمحفظته وجواله وسبحته ويتأهب للخروج، فسألته بنزق وهي لاتزال مضمخة بدلال شهر العسل:

إلى أين؟ أجابها وهو يبدو منهمكاً في مهمته: إلى الاستراحة» صـ 12.

لتبدأ (الحكاية) من مشهد الاصطدام بين إرادة هيفاء ومستوى وعي الزوج، وتلاحق الكاتبة مكونات نفسية (هيفاء) بالوصف الإشاري المثور للحظة، المتحقق من الإحاطة بالموقف، وتفتيت تداعيه الداخلي في وعي الزوجة:

«عجينة الوقت التي ترتمي بين يديها كل ضحى، لزجة ورخوة وصعبة التشكل» صـ 16.

ويقودها تحلل الوقت الفارغ في حياتها، إلى استرجاع أسماء الصديقات والزميلات، أو اللجوء الى أمها تحديداً، لتجد الأسئلة فراغها - التي كونها زواجها - إجابة بلا جدوى.؟

فهذا الأثر النفسي التعويضي لدى هيفاء، ينزاح من آنية تأزم الموقف وصعوبته، إلى محاولة البحث عما يسده أو يعوضه في أسماء وعناوين الصديقات، ليؤصل دلالة الحصار الذاتي، عبر (هيفاء) كنموذج معبر عنهن، وظف في الحكاية عبرالتشكيل الوصفي المعبر بشعرية نافذة إلى جوّاها النفسي.

وتتمحور محصلة هذا المأزق، عبر ومضات تعبيرية مكثفة وبإيحاء دلالي يستجلي أزمة (هيفاء).. والذي يحيل عبر التنويع الوصفي، إلى دوامة سأم وحيرة دائمين، يحيلان يومها الى بحث نهم عن الجدوى أو التبرير المقنع.. بأسباب هذا الحصار وكيفية الخلاص منه.

ويبدو تراكم التقليد الاجتماعي أكبر بكثير من تلك الأسئلة، ومستعصي على الولوج في إجابات مقنعة، إذ تستعيد ذكريات شهرالعسل، والذي يستحيل إلى جروح أمام الواقع العائلي الجديد، فتستصفي الكاتبة محصلته بوصف جارح؛ يشف عن مدى الفراغ الوجداني في نفس هيفاء «وتنطلق في هذه الحياة شهاباً بدائياً وجامحاً ولا تتعد بنا الحياة إلا عندما نمرق من بوابة الحزن» صـ 19.

وهذا التبئير الدلالي للسأم الحياتي كمفهوم تتوزعه الجغرافيا النسوية.. يجد له نموذجاً في (هيفاء) وسيطال أخريات..!

(لتظل) فتاة الـ (كما يحب) تعريفاً مغايراً يستدعي أمثلة أخرى، بينما ينغرس غصة في حلق (هيفاء) بديلاً وصفياً للعبارة الاعتيادية المعيارية، في الضمير الاجتماعي، التي تنصصها الكاتبة.. إمعاناً في تكثيف دلالة

الشرط الاجتماعي.

«هيفاء المبطنه الرقيقة فتاة الـ (كما يحب) لا تتمتلك سوى (مبراة) وحيدة للأقلام الرفيعة الرقيقة، ولكنها لا تحفز السواقي عميقاً في دهاليز الروح» صـ 19.

فهذا الاقتصاد التعبيري المكثف، يكاد يختصر وبرمزية موحي، عمق حالة الاغتراب الذاتي في روح هيفاء، إما البحث عن ذخيرة احتمال الواقع أو العودة إلى بيت أهلها.. لتطالها نموذجية الشرط بذلك القدر من القسوة المتناهية في الارتهان للاعتبارات الاجتماعية، دونما اعتبار لجروح تفكيرها، المكتسية لون استشفاف حميم لهواجس امراة.. تعيش ضراوة وحدة قسرية في منزل تكمل فسيفساء جماله المظهري.

ويبدو هذا النص مدخلاً دلالياً تؤسس له دلالة العتبات، وتراكم من نماذجه بتعدد نوعي، يكمن في نماذج اجتماعية نسوية أخرى في مشهد المكان الطارد، والمندغم في ناموس الحياة ومقتضى البداهة العرفية.. الذي يبرز في نص (عنوان منال) الذي يطال شريحة اجتماعية مغايرة في نوعيتها.. وإن كانت متآلفه في النسيج الاجتماعي للرياض

فمنال الفتاة الشامية تغادر الرياض إلى (تورنتو) وتتبادل الرسائل مع صديقتها (وفاء) لتكون (الرسائل) التقنية النصية السردية المعبرة عن تفاصيل العلاقة وعمقها، وباقتصاد مشهدي وحواري، يرتفع بمستوى الصياغة الأسلوبية في بنية النصوص، ويعبأ بمتغيرات الحياة الجديدة، ويسترجع ذكريات الإقامة في الرياض وسنوات الدراسة، وتبزغ جدلية المكان بين حيزين جغرافيين (الرياض – تورنتو)، يتماسان مع (منال) المشترك الرمزي الواصل بين المكانين، والشخصي بين عالمين تستوحي أخيلتهما الذكروية، وواقعهما المتضاد عبر الرسائل. بإشارة الزمن، اذا تمثل (الرياض/ المكان) الماضي زخم الذكرى الحميمة، بينما تمثل (تورنتو) الحاضر والغربة الحتميين، وتشير الكاتبة بما يشبه الإيماء، إلى وضع سياسي وإداري طال المنطقة وتمثل في حرب الخليج الثانية «كان فصلاً دراسياً ممتعاً ومحتدماً بالتفاصيل الغرائبيه حول (منطاد) كنا نلاحقه وبنت بداخله أنفاسنا المتحمسة الساخنة، وذلك قبل أن ينفجر إلى مزق وشظايا كانت منال المتضرر الرئيسي منها)) صـ 21.

(فالمنطاد/ الحلم..) الذي يحقق رمزية الرغبة في الهروب من المكان، ليجدن ملاذهن بالمنطاد، وهو ذاته (الحلم) بالفكاك من أسر المكان..

حلم سرعان ماتخترقه سهام الواقع الاجتماعي وتفجره، ليتحول إلى (مزق وشظايا)، لتكون الرسائل معبر الالتقاء الوحيد بين منال ووفاء، ومسبرالعلاقة الحميمة بين تلميذات الفصل الدراسي، وتجاوزهن أزمة المكان وظلاله النفسية؛ إلى الالتئاذ بالحل،

واسترجاع لذة تفاصيله بالرسائل:-

«وفاء:-

ماذا أبثك الشجون أم الشكوى؟ كيف أنت؟ أكتب لك هذه الرسالة والساعة لديكم الآن في الرياض الخامسة والنصف عصراً لم أغير ساعتي عن توقيت الرياض. لعل هذا هو الرابط الوحيد الذي يبقيني في تواصل ما مع الرياض» صـ 22.

هذا التواصل الذي ينبني على المفارقة المغايرة في سياق القص، عبر الاتكاء على حميمية الزمن لمتمثل الرسائل المتبادلة، مادة (الحكاية) تبدأ من الرياض، وتستفيض في إثخان الذكرى بالتفاصيل المغرقة بشجنها والمؤملة في آن..!

وتصف الكاتبة – في مهاد أولي يمزج بين التذكر والموقف الوصفي المباشر – ظلال المكان (الرياض) على سحنة منال المظهريه وعلى تكوينات داخلها النفسي، وتفعل ضراوة المكان (الجغرافيا) على (منال) المغيبة قسراً عن (الرياض/ المكان) الذي أطلت وجهه ملامحه، عبر الذات الإنسانية التي تسترجع حماة تفاصيله، كمحطة في حياتها.

فيما تظل المدينة/ كوعاء لمخزون الذاكرة وطيفاً مؤانساً تحققه لحظة الذكرى الحميمة.

«كانت تضع أحمر الشفاه عنابياً غامقاً، وترفع شعرها عن وجهها بطوق أسود متين لينسدل على ظهرها، فتبدو كصبايا (نجد) اللواتي أورقن بعد سنين الطفرة» صـ 22.

وتشي تفاصيل الرسائل الثنائية بهوة البعد الجغرافي، وانعكاسه على الوجدان النسوي/ الإنساني، لاسيما وقد كان فرضاً وليس اختياراً.. وارتبط بتفاصيل جارحة فاضت بها تلك الرسائل.. التي استوفت قراءة بعض الظواهر الاجتماعية المتباينة بين المدينتين (الرياض وتورنتو) والتمايزات الثقافية بينهما.. لتعود تفضي بشيء من تفاصيل الإقامة الحميمة في الرياض، وتصل إلى بؤرة جرحها (عبدالعزيز) أحد نماذج المكان ولون وجهه الخفي، ومعنى من معاني ضراوته الطاردة، وحيث يمثل نموذجاً من نتائج جيل الطفرة في السعودية ورمزاً لعالم الحيثيات..

وينم انتقاء الكاتبة له بهذه السمات والقياسات؛ عن استيعابها لمسافة التصدع الذي رسمته الطفرة في جانبها السلبي على مستوى القيم في المجتمع المحلي.

حيث ارتبط عاطفياً بمنال وأذاقها لذة الاحلام.. محققاً بها مايكفل تفوقه الفحولي ونزوته النرجسية، ويكثف مصطلح (الطفرة) مرة أخرى بإشارته إلى الزمن المرحلي.. وأثره النفسي والواقعي الحركي في مسيرة المجتمع السعودي، والذي ألقى بظلاله على النسق الاجتماعي في الحياة العامة.

ليكسر الشرط الاجتماعي الداخلي مسار تلك اللذة، يحولها إلى ذكريات، تجوسها رسائل (منال) وتنكأها (وفاء) البصيرة باستحقاقات ذلك الشرط.

تسعة وعشرون عاماً قضتها الفتاة الفلسطينية منال في الرياض «بينما أشعر أن منزلي هو شقة في الطابق الثالث داخل عمارة. في شارع الخزان تجاور حديقة الفوطه التي تضيء أشجارها في الثلث الأخير من الليل عندما تحط فوقها عصافير الوله النارية عائدة من رحلتها السرية بين أحياء المدينة» صـ 25-26.

والشتات الذي ينذر بعواقبه الاستباقية ووالدها يردد «صحن رزقي انكسر بالسعودية» صـ 31.

واحتدام جرحها المضني وهي تقتات ذكراها.

«آه.. كم سفحت من قوارير كرامتي بين يدى عبدالعزيز وأنا ألح عليه بالزواج» صـ 30.

مجتمعات متباينة، وأزمنة وذكريات يبلها حبر رسائل (منال) وهي تسترد لذة ذكراها، وتبعات تفصيلية في بنية السرد القصصي يستدعيها سياق الرسائل المتبادلة، لتكوّن مزيجاً من شعور الغربة المر.. وبقايا ما تجذر في الذاكرة من تفاصيل..

وإضمامات وصفية تعيد تشريح مظاهر اجتماعية مفرغة من مضمون قيمي، هائلة بقشورها وتجاويفها الممعنة بالبذخ والخواء.. وتحقق بذلك الاستشعار الدقيق؛ لوناً مكانياً يصبغ ما حوله بقتامة السلوك وشوهه المتنافي مع قيم الالتزام والسلوك الإنساني الأخلاقي (السوي) .

واصطدام الواقع النفسي/ الذاتي للشخصيات في إطارها العائلي، شروط حتمية ونفسية لمجتمع تضيع علاماته الفارقة.. وتحظى (منال) بقسم مؤلم منها، وتعبر رسائلها عن بعض تبعاتها، وهي غير موعودة بحسن المصير أونهاية الاغتراب..

«سأتوقف الآن.. وبانتظار رسائلك هذا عنواني . إلى الآن مازلت أطمح بأن يكون نهائياً. إلى أين؟؟

هاهاء. لا أدري..!! منـــال 97/3/26» صـ 31.

ويشير توظيف الكاتبة لتقنية (الرسائل) إلى وعيها بقيمتها النصية وإثرائها لترابط التشكيل السردي، والتعبير عن تأزم شخصياتها، في إلحاح على استيعاب حالات الاحتقان وحصار المكان واشتراطاته الطاردة. كما تعد تلويناً في أسلوبية التكنيك الكتابي، وترميزاً مكثفاً لعنصري الزمن والمكان.

ويبدو اجتراح الكاتبة لإشكالية تعايش المواطن العربي أو عدم تناغمه وصعوبة اندماجه في النسيج الاجتماعي في المكان الذي اختارته (الرياض)، تأكيداً لتبعات هذه الفرضية التي

يعبر النص عن تجلياتها النفسية، ونتائج تشظيها بين الوئام الإنساني الخالص من التصنيفات الإقليمية والسياسية، ورهافة ونقاء الوجدان الإنساني الصرف. وما يصطدم به من أطر إدارية رسمية، ونظم علاقات اجتماعية. تراءت علاقة (وفاء ومنال) كخرق جسور لها.. يصطفي نبل إنساني عميق متجاوزاً كل تلك الاعتبارات والتقاليد.

التي يعبر النص عن بعض نماذجها، واكتواء هاتين الشخصيتين بنتائج لا تدخل في صميم تلك العلاقات وطبيعة نقائها الإنساني بما لها من امتيازات في موروثها الثقافي والاجتماعي ومواصفاتها التربوية، ونسق تركيبتها الذهنية ومكونات وجدانها المختلف.

ليلم النص بكل التشظيات التي تسفر عنها حياة (منال) في الرياض المحتواة في النص على نحو استقصائي يستجلي دقائق شخصيتها الفكرية والعاطفية. ويلمح إلى نتوءات جارح، يتركها المكان بعنصره الشخصاني الفردي المتغلل في نسيجه على من يمسون ظلاله أو يحاولون اجتراح مكوناته.

وتنتقي الكاتبة بدقة؛ بؤرة الإشكالية الاجتماعية، وتجلياتها النفسية والسلوكية على (نساء الرياض)، والتي تمثل (منال) أنموذجاً ينسجم معه، في تلاقيها مع (المكان/ الرياض) واستحقاقات وضعيته الاجتماعية.

مستنفذة قدراً من استرداد الماضي القريب لمنال، واشتراكها مع وفاء في (الحلم) المنطاد الذي كونته سنوات الدراسة الجامعية.

وتخاتل انثيالاته العفوية بما تلي تلك السنوات، من نار النأي والانفصال وهي تحمل في ضمنيات التفاصيل السردية، تشكيلات من التعابير ذات العناية بوصف الحالة الإنسانية للمرأة، وتستجلي جغرافيتها المكانية في مستواها الإنساني، لتلقى بهذه الإضمامات، في سياق قصصي يلتئم مع المساق العام للبنية الدلالية في المجموعة..

ويبدو السفر وترك المكان كناتج طبيعي وحتمي لمزاجه الطارد الذي يحقق التنويع في مستويات الشخصيات وظروفها، مما يواتر من تعدد بدائل البوح والفضاء البديل الحاوي لتأزمات المكان وشخصياته المكبوته.

وفي نص (سورها العظيم صـ 37. تعيد الإمساك بخيط سردي، أومأت إلى نسيجه في نص (فتاة الـ (كما يجب) ولكن على نحو معني بنموذج وفئة عمرية.. تخترق بها الكاتبة بنية الحجاب الاجتماعي، وتستدر طاقات نماذجه وحيواته المكبوته، وتكشف ممارسات مستترة في نطاقه المكاني، ضمن اتساقها وتشكلها وصيرورتها الطبيعية في ذلك النطاق.

و.. (سورها العظيم).. العبارة المتكئة على رصيد سردي مأخوذ باقتناص حالات تفكير تأملي لايستوي على تفاصيل مظهرية/ شيئية.. بقدر اختصاره مسافة نصية تصل إلى عمق

مفهومي متجذر في المكان..

فطقوس حياة منزلية مترفة، تعبر عنها الصبغة الوصفية في النص؛ يجعل من (سورها العظيم) شفرة تفك جحيم التفكير بمصير يومي، محاط بتأملات تفرضها الحالة الراهنة.. وتأزم لحظة اتخاذ قرار بسيط يومئ بتبعات لا ترضي الزوجين – في ماذا لو أخبروا بناتهم عن تفاصيل بداية علاقتهما الزوجية..؟

فالجمالية الوصفية التي يؤثث بها المكان، والتي تنم عن مستوى الشخصية المعيشي، لا تخرج عن نطاقها المظهري وفقاً لثقافة المجتمع وتقاليده المرعية بالتزام قسري. بينما لايحقق على مستوى القيمة الداخلية المعنوية. إلا إذكاءً لاطراد حصار المكان، ووعورة التضاريس الاجتماعية، والتماساً فنياً لتعدد نماذج الشخصيات النسوية المثقلة بإرث المكان والراغبات في الانفكاك من أزماتهن؛ التي يفاقم المكان من ضراوتها.

وتحاول المرأة المحاصرة بالسور العظيم الخروج منه باختراقه عبر مساءلة راع حماه الرجل: (فلماذا لم يعد يرغب في التحدث عن هذا الموضوع كأنها نزوة صبيانية يكفكفها بخجل) صـ 44.

وتصبح قصة العلاقة ونواتها الأولى ذكرى محرجة وجارحة، وخارجة عن النسق المقبول في ثقافة المكان، ومن قبل الزوج الذي لا يرى أن البنات يتقبلنها بتلك الروح التي أفرزتها أو بالحيثيات التي أوجدتها.

وهو ما يعزز حالة الانفصام في بنية الشخصيات وقلقها الدائم.. بين إيمانها النظري اليقيني، واختيارها لممارسته، واحترازها من التعبير عنه أو الإفشاء به للآخرين ومقتها لطبيعته ومقتضياته، عندما يتجاوزها لغيرها، ومن ثم تصبح هي من يمتلك شرعية التفريق بين الخطأ والصواب..!؟ وهو ما يلغي أي قيمة وجدانية إنسانية عفوية لصنيع بهذه المواصفات، لينحصر وفق النص في حالة ماضوية.. يخجل الرجل من الإفضاء بها، فضلاً عن إدراك قيمتها. وذلك عندما يصطدم بلحظة حتمية أو (إحراجية) للبوح بها أو الحديث عنها..

وهي سمة من السمات الأصيلة في ثقافة المكان الطارد، يكشف النص عن نموذج تناقضاتها.

لتظل (ذات السور) تخاتل الرغبة في استعادة وميضها الذكروي بأحلام قسرية – تخضع لها برغبة صادقة، وترتاب من انكشافها..!

«لم تدعه يحمل سلة تباريحها ومروقها، وهو خاضع لشروط المقايضة المجتمعية بإخلاص ونبل.. أعطنا انضباطاً وخضوعاً نفسح لك مكاناً بيننا..؟؟» صـ 44.

فهذه المحصلة التفكيرية؛ تقوض مخملية

الحياة المترفة التي تنعم بها، وتحوطها بالسور العظيم. الذي تبتنيه الحجب الاجتماعية ويمثل موقف الزوج؛ التفسير الواقعي لها «ولكنها لم تنتظره خلف بوابة المجتمع لقد قابلته عند (عين الماء) عين الماء السرية التي تسقي صبايا الرياض. الهاتف.. قصص حب وهجمات الأخوة وتربصهن، وهجر ولوعة وفضائح وخيبات والدماء التي تتكهرب بتوقع الرنين وانتظاره وعلى عين الماء السرية تقابلا وبعد مخاتلة ليست بالقصيرة تزوجا...)) صـ 44.

لتنحصر بهذه المجتزأه بوصفيتها الدالة على مأزق التفكير في إطار اجتماعي.. ينتقي ضوابطه واحترازاته، وفقاً لمحددات وموجبات ثقافة خاضعة لشروط قسرية؛ بحيث تمارس في سرية، لأنها لا تنهض على إيمان جماعي بسلامتها أو صوابها..! وتكتنف ممارستها مقتضيات ثقافة أحالت إليها بوصفها منفذاً للممارسة الاختيارية؛ لما تراه الذات حقها الإنساني المعتبر، في حين يستمنحها الرجل حقاً اعتباطياً مغايراً.. معلناً ذكوريته المهيمنة على استحقاقات إنسانية للمرأة ..

والكاتبة التي لا تفصِّل في مكامن هذا السلوك كأساس قناعي في المجتمع.. وإنما تمنحه إرادة التكون العفوي من لدن شخصياتها، ومن ثم تقرأ إنعكاسه عليها، وتتوغل في التعبير عن مساحة مخرجاته عبر الشخصيات النسوية التي تمثل ذات (السور العظيم) واحدة منها، تستوفي بصياغة وصفية اقتناص التكوينات النفسية لها، كونها تمثل وحدة من وحدات الجغرافيا النسوية التي يحيط بها النطاق النصي المكاني في هذه المجموعة.

تلك القراءة التي تبلغ بنص (سورها العظيم) مستوًى يختار شكل التفكير المعلن والحوار الشفاهي المدون.. بعد أن تمحص السلوك الواقعي للشخصية.. في إطار أحادي تمثل الزوجة بنيته الوحيدة. عبر ذلك التسريب الموحي الذي يتقصى وصفاً وجدانياً مجازياً: (عين الماء) شديد التماس بوعي المرأة، بأن (عين الماء) بتلك الدلالة متنفسها الوحيد.. عبر إيحائها الرمزي المعبر عن شوقها للارتواء العاطفي من نبع تلك العين..!

(فعين الماء) بهذه الاستعارة المجازية كما تراءت في النص، هي (الهاتف) وهو التقنية التواصلية التي يتخذها السعوديون بجنسيهم للتواصل فيما بينهم، (تواصل) تترصده العين الرقابية وحس المحافظة القمعي، ومن ثم تحاول قطعه.. وقد برعت الكاتبه في استثمار طبيعة ومنتوج هذا التواصل وصياغته كتقنية أسلوبية في بنائها النصي. مثلما اعتنت في الاحتشاد الوصفي المعبر عن شفافيتة.. لتصل إلى المكونات الأولى في شخصيتها دونما افتعال أو إقحام حشوي.

بل إمعان في استقصاء المستوى النفسي وشحناته المتناقضة «سورها العظيم يمسك أياماً ويتحول إلى صخر صحراوي مقدد ويدق

ويشحب أحياناً. حتى يكاد يتحول إلى جناح فراشه. ولكنها ثبت أرواحها. في كل الاتجاهات. تبحث مرايا جديدة حين تطالها يجب أن تتعرف إلى نفسها...» صـ 45.

وتستثمر الكاتبة الايحاء الشعري للغة، بحساسية انتقائها لصياغاتها؛ لاحتواء الموقف النفسي، واستيعاب حيز الفعل الواقعي الممارس للشخصيات.. مختصراً في جمل تعبيرية لا تتوسل اللغة الخطابية والمقالية الإنشائية، بقدر امتلاكها حبكة صياغة فنية وتعبيرات مشحونة بطاقة دلالية.. توظفها عبر تراكيب مجازية.. وجماليات أسلوبية مصاغة بعناية وقياس دقيق لموضعها وأبعادها، بحيث تستوعب المكنون النفسي للشخصية، وتمثل منطوقها النصي، بوعي يعبر عن مقدرتها الوصفية، التي تلم بالعناصر التكوينية لشخصياتها من نوعيات ونماذج إنسانية نسوية متعددة الظروف، ومختلفة الإشكالات، تشدها لبؤرة المكان الطارد، الذي ارتأت أن تجعله الثيمة الأساس، في توثيق الدلالة المكانية والبعد الجغرافي المتماس مع نطاقه الإنساني الشامل.

وفي تمثيل آخر لجرأتها على اختراق الحجاب المجتمعي، ونطاقات نماذجه يمثل نص (الخصي) وحدة في المنضومة السردية العامة في هذه التجربة القصصية..

فـ (الخصي) لم يكن سوى السائق المكبل بطبيعة وجوده المهني المتدني في سلم التراتب المجتمعي، ومقتضى تصنيفه (آخراً)..لايحظى بمكانة اعتبارية في المجتمع. كما تحشر الكاتبة صهيله الذكوري، وسلطته الفحولية داخل قمقم مهنيته الدنيا في الوعي الاجتماعي السائد.

«تثير ذرات حضوره الرجولي في فضاء السيارة . فانكمش الى اقصى المقعد.. وهو يريد أن يكون حوذياً. ولكن كيف أجعله حصاناً» صـ 47.

ويطغى الحضور النسوي في النص، ليجد متسعاً للتمدد في الفضاء السردي.. وتجعل الكاتبة من ممارسة الفتيات في السيارة مع السائق، مشهداً ينضح بسلوكيات ونتائج تلتف حول الشرط الاجتماعي؛ وتسقطة في وعيهن، وفي المساحة الآنية التي تستوعب تلك الممارسات.. لينتزعن لأنفسهن الحق المعتبر في الممارسة في سياق وصفي يلتقط أثرى المشاهد رمزية وحراكاً في المواقف التي يتطلبها ذلك السياق، كما في هذا النص، (الخصي) حيث (السائق) العين الرقابية، التي يستخدمها الشرط الاجتماعي لقمع حريتهن المبتغاة، فيما تلم الكاتبة بأطراف هذه الإشكالية المجتمعية، عبر إحاطتها بظروفها الاجتماعية الإنسانية.. في خضم بيئة اجتماعية متخمة بتعدد الرقابات وصرامتها، والنزعة التسلطية في تمثلها لدورها وممارستها له.

وما ينتج عن ذلك من مظاهر تتقوس داخل

المستقيم الشرطي للمجتمع.

لتصبح طيعة قسراً لما يريده، وتلتف حول تفاصيل جزئية في المدرك من السلوك اليومي، مكونةً لها نطاقاً من التشيؤ، حتى تتطور إلى حالة تتتبع نموها وتحولاتها منذ لحظة وجودها، تاركة لفضاء التلقي.. فاعلية استنتاجية غير منصوص عليها، وإن كان حذقها في التعامل مع النص؛ تأويل ينطلق في ذلك الفضاء، وإن لم يكن بالعلنية ذاتها التي يتطلبها سياق نصي آخر.

النــص / اللــغة

تستند المساحة الكمية للنصوص على نسبية متوازنة، في انتقاء الفعل كوحدة مكونة للجمل، بما يمكن وصفه بطغيان الجمل الفعلية على سياق النصوص، ويكوِّن (المضارع) النسبة الأكثر في تركيب هذه الجمل، فلا يخلو سطر من فعل مضارع، في إشارة واضحة إلى فاعلية الحراك المشهدي، في زمن ومكان محددين، فيما تستثمر الكاتبة طاقات الفعل المضارع، وتنوع من صياغات الربط الأسلوبي بين الأحداث عبره «فالزمن المضارع لا يشير إلى زمن محدد ومعين، وإنما هو مضارع للاسم، وتأتي مضارعته للاسم من ناحية، حركة أخرى، وحين أراد العرب أن يدلو على زمن هذه الصيغة، أشاروا إلى الحال والاستقبال، في هذه الصيغة، متروك للنص تحدده القرائن والإشارة»[6].

وقرائن وإشارات اللغة الحكائية في هذه المجموعة..تتأتى من حاضر المكان.. إلى مستقبل الفعل اللغوي (الإنساني) على الصعيد النصي الحركي، الذي تمارسه الشخصيات، والذي يشير بنسقه ذلك إلى استدامة الوضع وتصاعد أزماته. وينبئ عن ارتداد الأثر النفسي بفعل التذكر، لتتواصل الصياغة عبر ذلك الاستخدام بذات المدى من القوة والاستمرار.

ولذلك ينهض هذا الكم من الأفعال المضارعة التي تكررت حوالي (119) مرة مشيراً إلى حيوية الفعل وتحققه الراهن، ليؤسس مفهوماً حيوياً يتمثل في احتواء الزمن ويتناغم مع حركته، بذلك التوظيف الفني لحركة ونظام اللغة،مما يعطي للزمن بعداً دلالياً مستنفذاً من طاقة اللغة ووظيفتها، بإشارة المضارع كدال على الحاضر، المتحقق وجوده، أو للمستقبل المتطلع إلى تحققه، وفي الحالين يستوعب النص الحكائي؛ النظام الصوتي للمضارع بصيغته الدلالية وجنس استنادها (يفعل وتفعل) وبذات الصيغة مقترنة بـ (سوف) أو بـ (السين)، وذلك بالإحالة إلى الشخصية الساردة وهي تنسج حكايتها، وتصف فضاءات انوجادها الحاضر والمتأمل، وهو ما ينقل الحالة من مستوى فعل حركي لحظوي، إلى تحققات لغوية جمالية، تعبر عن ذلك الفعل، وتستقصي مساحته في النفس ومستوى حضوره في النص القصصي.

وتنحاز تجربة (أميمة الخميس) إلى نسويتها بدءاً من الإحالة الدلالية في العتبات النصية.. والعنوان الداخلي للمجموعة، والإهداء.. بما ينفذ إلى البعد الوظيفي للغة، كبيان جمالي، تستدعيه الذائقة السردية (الشعرية) إلى موازاة الاستجابة الدلالية للنسيج القصصي في لغة السرد، وتوازي حركة هذه اللغة في شبكة علائقية بين المستوى المكاني، والمستوى النفسي في ضمير الشخصيات التي تسرد حكاياتهن، وتقوم الكاتبة بسرد الحكايات كراوية لها بالضمير المتصل، للغائب عن مشهد التكلم، وهو ما يحقق وجودها؛ كبصيرة بطبيعة الجغرافيا النسوية لشخصياتها، وناقلة لها بفاعلية اللغة والسرد، من المكان المخترق بفعل الكتابة والحكاية.

وتشف قصدية الكاتبة إلى التلون والتشكل في الفضاء المكاني، عن كواشف لغوية تسندها الذائقة المشكلة لها، المراعية لحساسية المفردة وطاقتها الدلالية، في التعبير عن حالات نفسية وذاتية، يعرضها السرد، ككل متناغم، يمثل بنية مستقلة، تستنفد سياقاته بصياغات كنائية واستعارية، موظفة في موضعها المعبر عن طبيعتها الوجدانية وتحقق وجودها في النص.

«ستبقى خلف سورها في الحوت الخريفي ترعى بذورها الكامنة وثمار القرع العسلي آخر محاصيل الصيف وصولاً، والأقمار الشاحبة التى تنوس في ليالي الخريف» صـ 41.

فهذا المجتزأ الوصفي الذي يسبر حالة نسوية، بكنايات واستعارات أسلوبية شعرية، تشكل البنية الجمالية للغة السردية، وتتراءى بدلالتها الكامنة في التكثيف الرمزي، وإشارته الحرة وّلى الجملة المكانية: (ستبقى خلف سورها) وتوالي الإشارة الدلالية للفعل المضارع الذي تكرر في النص (خمس وثلاثون مرة) كراهنية إحساس واع يستشرف المستقبل، ويحقق حيوية اللغة التي تتسق مع الإحالة للمكان (السور) فإيحاء هذه المفردة بحسب توظيفها يواتر معنى الحصار الذي تكابده شخصياتها.

ودلالة السين التي تسبق المضارع تمد من زمن ذلك الحصار، وتحقق الدلالة ببعدها الكامل للمكان الطارد، وتمنحه فاعلية ابتناء دلالة ثنائية للمضارع؛ لغوية تضعه في سياق الحاضر والمستقبل، ونفسية تكوِّن الأجواء الحياتية المحصورة داخل المكان.

ولاتنفك تعقد تماثلات وصفية تستقصي حالات (الفعل) النفسي، تاركة مسار منولوجي يستدر الأحاديث والتأملات ومنطق الشخصيات، وبلغة تقوم على الحساسية الشعرية، بتماسها مع المتخيل الجمالي - والتعامل الفني مع تقنيات اللغة السردية،

وتفضي إلى ترسيخ الدلالة في البنية النصية.

على أن تناولها لمساحات المد النفسي في الشخصيات لا يتكرر بذات اللغة والألفاظ، والرؤية..

وإنما يتلون بأطياف الحركة اللغوية؛ ويلتزم بالنسق القصصي السردي المحتكم رلى موضوعة بعينها، وبؤرة إشكالية يفترضها كل نص. وتتوالد صياغاتها بانتظام أسلوبي.. يرتسم فضاءه الحكائي، متلمساً العمق المختزل في الشخصيات، بغية كشف مخزونها النفسي وفك احتقاناتها، واستظهار مستوى وعيها عبر السرد، متمثلاً على نحو مكثف في نص (البيضه والحجر مسرحية من فصل واحد) صـ 85.

والذي تعيد الكاتبة فيه اعتبار العتبة النصية ووجودها كمحرك دلالي، يستهدف مضمرات يكشفها الحوار، ويجلي لحظات توترها بتوظيف تقنية الأسئلة والإجابات والحوار المسرحي، في مشهديه مكتوبة ترتوي من معين اللغة المتجاسرة على الترميز للواقعي والحقيقي بالرمزي والمجرد.. وللعقلاني بالساخر؛ واعية بمدلولات العلامات اللغوية، والتلوينات الأسلوبية والبنى التعبيرية المستظهرة لمخزون الشخصيات، في خطاب هرمي تتوالى تفجراته بدوي يستدعي مزج الثقافي/ بالاجتماعي، ويوظف مظاهر الموروث الثقافي في حركة الحوار، ومعايشة لهاجس المتداول النسوي، والاعتبارات القيمية الكامنة في الذهن الشرقي الذكورى، لإعادة عرضها وتفكيك مفاهيمها وفرضياتها، وتقويضها بالسخرية أو التحليل الذي يكشف وهمها الفوقي.. بحسب الكاتبة.

إلى استبطان رؤى جادة ومتجاوزة، تزيح غبار الاعتياد الذكوري عن الهاجس الأهم في وعي (خميس) نساء، أرادتهن الكاتبة شخصيات للمسرحية «لأن مجرد وجود هذا الهاجس هاجس التجاوز والكسر فضلاً عن الانخراط في الوجوه المختلفة المموهة للحرب الشرسة، أعتقد أن كل ذلك عنصر مناهض للأمل الحقيقي، عنصر مشوش أصلاً على فرص الاستماع الحقيقية والنادرة، التي تتاح للمرأة أن تستمع فيها إلى ذاتها وكينونتها»(7).

وكانت لغة الكاتبة بتلك الانتقائية الجمالية، المصفية باهتمام وعناية مرهفة إلى الذات والكينونة النسوية، بحيث قاربت متخيلها الجمالي ومتوازيات رؤيتها في فضاء (النسوية) لرسم البصمة النفسية المعبر عنها، بالسياق اللغوي المتواتر على مراكمة دلالاته، وتشكيل علامات مائزة، للصياغة الوصفية والإخبارية للشخصيات بدلاً من المروي الحكائي.

فهي تتحدث عنهن، ويبرز ضمير المتكلم في توليف يباشر وضع الحالة على المشهد النصي، ومن ثم مقاربة تكوينها الإشكالي، واستبطان تداخلاتها وأزماتها، بالتشكيل

الصياغي؛ المنزاح دائماً إلى كشف التحول الحالاتي بمعطياته البدائية الأولى..

والتي تتقمص ضمير الإخبار والمحكي عنه بتماوجات أسلوبية، تستدعي تكويناته الطيفية المشكلة بإتقان، وبمقدرة على احتواء الأجواء النفسية المختلفة، واستيعابها أسلوبياً وتعبيرياً بالصياغات السردية لتأصيل أبعاد الرؤية الواقعية، ولعل تأكيد شهادة الناقد عبدالله الغذامي على (أن المرأة عند أميمة الخميس لا تحكي ولا تعبر ولكنها لاترفض التعبير ولاتفر من الكشف).

يجد سنداً موضوعياً في نصوص هذه المجموعة ونسائها، اللاتي قاربتهن الكاتبة بالكتابة، وناوأتهن الرغبة في الكشف الذي يطال عناصر تفصيلية لا ترى وفقاً للنظرة العمومية، والتعبيرات العاطفية الانفعالية؛ بقدر ما تحلل دواخلهن وتستطلع مكونات نفسياتهن، على نحو يمنح هذه المجموعة شهادة من الداخل.

فالتعالق بالنسيج الاجتماعي لنساء (الرياض) والتوغل في البنى التفكيرية، وملاذات القناعة غير المتضامة مع البنى المظهرية، يؤكد قدرتها على استشفاف الأفكار القارة في وعي شخصياتها.. اللاتي رسمت جغرافيتهن بانتقائية، فهن جميعاً مظلومات ومضطهدات، وذوات مستوى واع متعال في استجابته للعلاقة الأسرية النموذجية، وفي تعبيره عن الوعي بذات المرأة ووجودها، وهن دائماً منحازات إلى جانب التضحية والصبر والتحمل، ومتطلعات إلى دور إنساني واجتماعي يستوعب قدراتهن.. إلى آخر نماذج تلك النمطية المثالية التي تشكلت منها نساء (الترياق).

والتي تبدت فيها المرأة ضحية للمكان الطارد والسلبي، وتقاليده ومقرراته الخانقة لقدراتها وإنسانيتها، والتي ظلت تمارس دوراً قامعاً وملغياً، وأحادياً يمتلك الرجل زمامه. ويعاضد المجتمع والظروف دوره السلطوي.

وقد كان اقتراف الكاتبة جريئاً لما تستبطنه بنى المكان من مفاهيم وقناعات ونظم، لا يمكن الخروج عنها أو اختراقها وتجاوزها. فهي محصنة ضد الكشف، ومصانة من المقاربة أو الاجتراح.

وهي كذلك حمولات الخطاب الاجتماعي التي تهيمن بظلالها على الذاكرة السردية، لتتبلور جمالياً في وحدات نصية، تتداخل مع عنصر الميلودراما، وتختط الكاتبة لها مشهدا يعنى بكشفها.. وفحص مكوناتها وعناصرها القيمية وصيرورتها في ذهنية المجتمع ووجدانه وممارساته الحركية، عبر رؤية سردية واعية بمقتضيات الأداء الفني وتقنيات السرد المتجاوزة للتعاطي السردي التقليدي..أو نبرة التشكي والتوصيف الجاف. أو الرفض الشعاري المباشر..! بقدر ما تجلى في التكنيك

الهوامش والإحالات

(*) أميمة الخميس، الترياق.. تضاريس نسوية في جغرافية مدينة الرياض، الطبعة الاولى، دار المدى 2003هـ.

(1) صلاح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، الطبعة الأولى،1997، دارشرقيات، ص 7.

(2) مرسل فالح العجمي، شعرية النصية المتعالية: نظرية جيرارجينيت، مجلة كلية دار العلوم، جامعة القاهرة .العدد 37، 2006م.

(3) حسن النعمي، رجع البصر قراءات في الرواية السعودية، النادي الأدبي الثقافي، جده الطبعة الأولى 1425هـ، صـ 9.

(4) عالي القرشي، نص المرأة من الحكاية إلى التأويل، الطبعة الأولى 2000، دار المدى دمشق، ص 61.

(5) رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة د منذرعياشي، الطبعة الأولى، 1993، إصدارات نادي جازان الأدبي. ص 75.

(6) إبراهيم السامرائي، فقه اللغة المقارن، الطبعة الثالثة، 1978، دار العلم للملايين، بيروت، ص53.

(7) فاطمة الوهيبي، احتشامات الوأد، سلسلة مقالات في جريدة الجزيرة، العدد 8802 بتاريخ 22 جمادى الآخرة 1417هـ.

* * *

قصص قصيرة

موسم الرطب

شريفة الشملان

تتأرجح ضفيرتا فاطمة تحجل قاذفة حجراً صغيراً أمام قدمها اليمنى.. تمر على الخباز والعجلاتي وعم أحمد أمام المسجد تنثر صباحاً منيراً على الجميع.. سمراء معجونة بدمها وفمها واسع، عيناها تمطران ذكاءً فريداً.. أنظف بنت في القرية هي.. عادة للبنت الوحيدة امتيازات كثيرة.. لكن أهم امتيازات فاطمة أن الكل يحبها.. الكل يغفر لها هفوات طفولتها بما في ذلك خصامها مع صغارهم.. تدليل آخر لها يدعونها «فاتي».

***

دخلت فاطمة كلتها رقت عيناها ترقب السماء.. لا نجوم.. الغيوم تغطي كل شيء..

سألت أمها: هل ستمطر السماء؟!

أجابتها الأم: لا يا فاتي «السماء لا تمطر إلا نادراً في موسم الرطب.. الصيف.. هذه الغيوم ندعوها «طباخ التمر»..

«طباخ التمر» كلمة تتردد في رأسها الصغير.. «الرطب».. هذا الأصفر الجميل جاء موسمه.. لا تأبه بالحر والرطوبة.. قال والدها ذات يوم: السعمران لا ينفع كبس قد ينفع دبس.. الخضراوي والحلاوي أحسن شيء لكي يكبسا تمراً.. أما البرمي فهو أجود الأنواع.. الصفيحة الواحدة بعشرين ديناراً.. «عشرون

ديناراً».. مبلغ هائل كم يساوي من عشرات الفلوس.. يعطيها والدها كل يوم عشرين فلساً.. كم يوماً ترى تكفيها العشرون ديناراً..؟ تزاحمت الأعداد في رأسها الصغير وتداخلت فنامت..

** موسم الرطب.. جني الرطب.. الاستعداد للتمور أحاديث قريتها التي يتعانق النهران بها..

** ضربات على الباب تزعج منامها.. يحملها الأب وتركض الأم.. كل أهل القرية يركضون.. تحملهم الحافلة الكبيرة لمنطقة أخرى بعيدة.. الأحاديث تملأ السماء.. الحرب.. القنابل.. يردد الشيوخ كلاماً كثيراً عن الحروب..

** المكان جديد عليها.. والزمان ضاعت ملامحه.. النهار لا حركة.. الليل تنيره شهب تملأ السماء.. لا تجد «فاتي» سريرها ولا كلتها.. ولا مدرستها..

** لابد أن نعود.. قالها الأب رقص قلب «فاتي» لكلامه.. قال النخل محمل ولن يترك هو نخلة.. حملهم رغم كل الاعتراضات «لا شيء يعادل بيت الإنسان».. قالها لهم.. تحلم «فاتي» طول الطريق.. يصلون.. لا بيت لا نخل.. النخل جنائز لم تدفن.. ضاع الرطب.. وضاع موسمه.. تشهق فاطمة وتنضم جنازة هي الأخرى.

** يقال إن سرب يمام مر آنذاك وأنه أصبح يردد منذ تلك اللحظة.. «يا فاتي».. يا أختي.. طاح الرطب.. ماذقتني.

* * *

قصص قصيرة

الشـــتاء

إبراهيم عبدالمجيد

«1»

كـــان العشاء. جلس. زوجته أمامه. ولداه الصغيران على الجانبين. الطعام بينهم. لم يحتج أي من ولديه على نوع الطعام. لم يطلب أي منهما ما هو أمام الآخر. لم تنسكب من كوب أيهما قطرة لبن. ولم تتحدث زوجته بكلمة.

هو أيضاً لم يجد حاجة للكلام. تنبه فقط حين أصبح بغرفة المكتبة. ما كاد يشرع في قراءة كتاب اشتراه اليوم عن المجاعة في إفريقيا حتى سأل نفسه.. كيف حقاً مضى هذا العشاء بلا ضجة؟! وحين دخلت زوجته إليه بكوب الشاي قالت:

- نام الولدان.

ابتسم..

- تحب أرفع لك درجة حرارة الدفاية؟

- لا.

أجاب بسرعة كأنه يريدها أن تنصرف. الحقيقة انه كان يشعر بحرارة الغرفة شديدة جداً والحقيقة أيضاً أنه يشعر بقلبه بارداً كالثلج.

ما كادت زوجته تترك كوب الشاي وتنصرف حتى التفتت إليه وسألته.

- لماذا لم يعد يزورنا أحد..؟

«2»

كان الكتاب كبيراً. أدرك أنه سيستغرق منه نصف الليلة لكنه لن يذهب إلى العمل غداً. يستطيع إذن أن يسهر. وجد نفسه يتذكر سؤال زوجته.. لقد نامت هي الأخرى ووجد نفسه يهز كتفه كما هزها حين سألته.

لم يفكر أن يجد إجابة سؤال.. هو دائماً ينسى ما إذا كان أحد قد زارهم منذ وقت قريب أم لا. لكنه فجأة يتذكر أنه بعد أيام سيبلغ الأربعين. لم يفكر في الاحتفال بعيد ميلاده. ذلك شيء لم يفعله من قبل. فكر في «صحراء التتار» الرواية التي قرأها منذ زمن. في بطلها الشاب الضابط الصغير الذي ذهب يعمل في قلعة بعيدة وكيف ذهب فرحان مزهواً ببذته العسكرية وقوته، وكان عليه فقط أن يمضي سنوات قليلة من الخدمة، فأمضى عمره كله ينتظر هجوماً لا يتحقق للتتار. لم يهجم التتار ولم يستطع أن يترك القلعة. آه. أي فخ نصبه المؤلف لبطله المسكين وفكر في دينو بوتزاتي صاحب الرواية. وأدرك أنه لم يقرأ له غيرها ووجد نفسه يكتب. يترك الكاتب الذي يتحدث عن المجاعة ويكتب لدينو بوتزاتي.

«ليس بيني وبينك يا سيدي صلة من أي نوع».

«ولا بين عائلتينا أي ثأر قديم..».

«فلماذا بعد أن قرأت صحراء التتار».

«فرّت من عمري عشرون سنة».

«3»

اكتشف أنه لا يذكر كلمة واحدة من الصفحات المائة التي قرأها من الكتاب. هو لا يقرأ ليقطع الوقت. الوقت بالليل لا سبيل لتعويضه.. لماذا إذن لا يمسك بما يقرأه ما الذي يجعل رأسه مثل مرآة تنزلق عليها الكلمات كحبات المطر.. وارتعش ها هو يمر من أمامه. نفس الطيف. الخيال الذي يعرفه جيداً. الذي يوقظه من التوحد مع ما يقرأه ومع نور الغرفة القوي السابغ والذي يذكره دائماً أن الدنيا أكبر من الغرفة.

لكن الخيال هذه المرة توقف. وها هو يراه يكاد يتجسد، والخوف يبدأ ينحدر من قلبه إلى قدميه.

أي شكل سيأخذ الخيال؟ من ياترى يفعل به ذلك؟ ورأى وجهاً لا يعرفه. لم تسبق له رؤيته. رأى عينين حقيقيتين وأنفاً وشفتين.

وفي اللحظة التي هم فيها أن يصرخ ضحك الخيال بلا صوت وانصرف.

* * *

قصص قصيرة قبل النوم

حسين السنونة

لا أدري

هل رأسي يعانق الوسادة؟ أم عيني تخفيها الجفون؟ كل ليلة أثناء ملاقاتي للفراش، حتى انني لا ألبث أن أغط في نوم عميق، إلا أن هذه الليلة رحل السلطان.. أتقلب كالدجاجة على النار، وتفكيري يتقاذفني.. الديون.. هذا الهم الجاثم على صدري، لقد بلغت الخمسين ألفاً، كيف، ومن أين سوف أسددها؟

.. راتبي لا يكفي للمصروفات اليومية، هل سأموت قبل سدادها؟ يا إلهي، السيارة تحتاج إلى تصليح.. المكيف لا يعمل والصيف قد هجم بحممه.. لابد من عرضه على الكهربائي فبدونه ليس بمقدوري القيام بأي عمل.

وضعت يدي على رأسي، كورتها في شعري.. أريد اقتلاعه.. أريد النوم.. انقلبت إلى الجهة اليمنى، بعد اليسرى.. على وجهي؛ ليزداد الظلام.. هناك الكثير من المعاملات لم أنته منها اليوم، تركتها على مكتبي.. يا ويلي إن رآها المدير، فهو دون شيء عابس الوجه، ومزاجه حسب قهوته التركية، فتارة يشق شفتيه مبتسماً، وأخرى (يدلهما) إلى أسفل حتى يغطيها كأنها ربطة عنقه، لا تدري أهما شفتاه أم ربطة العنق؟

.. لباقة مفقودة.. حسن تعامل ضائع، أتمنى لو يقرأ كتاباً عن فن الإدارة، كما أتمنى ألا يرى

المعاملات قبل أن يرتشف قهوته التركية، أين أنت أيها السلطان؟! أريد أن أنام.

غيّرت طريقتي مرة أخرى، وضعت يدي على وجهي، وأخرجت دفعة من الهواء من فمي.. هذا الشهر سوف أشتري (دش)، جاري مروان اقتنى واحداً، وكذلك صديقه صفوان، إذن لابد لي من واحد فهو ضروري جداً، آه الفضائية (.........) أفضل القنوات، تمتاز بأنها مريحة وسلسة، يمشي معها الوقت سريعاً.

رجعت إلى وضعي السابق، ضحكت عندما تذكرت الطفل عند الإشارة، وهو يلوِّح لي بيديه، وكأنه يعرفني.. غداً سوف أقرأ الكتاب الذي اشتريته، فهو لكاتب معروف، وعلم من أعلام الثقافة.. مقابلات.. ندوات، لا، لماذا لا أكون نجماً رياضياً يتقاضى ملايين الريالات.. ماذا أين أنا؟! من الديون إلى الدش إلى نجم رياضي (ألف ألف مليون)، أريد أن أنام..

هدئ من روعك، اعتدل على الجهة اليمنى، ضع يدك اليمنى تحت خدك الأيمن، خذ نفساً عميقاً.. مصطفى نم.. مصطفى نم.. مصط.. مص.. م.. م.

* * *

قصص قصيرة

شــــــرود

صباح محمد حسن

قاعة كبيرة.. مقاعد متراصة.. ازدحام بشري.. أصوات عالية.. شيخ صلب.. نظارات طبية.. أطراف معباة بالقلق. يدير رأسه إلى الجهة الأخرى يشرد في الخارج.. يطلب قهوة من الجرسون.. يرمي ببصره فوق لوحة في المقهى.. جبال ممتدة مغطاة بالغابات.. أوراق الأشجار كانت خضراء.. البراعم مليئة بالنسغ.. كل برعم يعد بازهار.. بثمار قادمة.. لاتزال خبيئة.. دون صوت.. خلسة في قلب الربيع.

خيل إليه أن رائحة مسك تعبق في المكان.. تنشق عميقاً.. لم تلبث عيناه هناك طويلاً.. في الخارج، كانت الضجة تزداد.. سيارات مندفعة.. إشارات مرور متعددة التقاطعات.. تدافع بالمناكب.. يتمتم بعبارات خفيفة.. ويشيح بوجهه.. تتعلق عيناه باللوحة.. الفضاء الواسع يذكره بالمدن الواقعة على شاطئ البحار.. قرأ روايات عديدة عن مدينته البحرية.. أعجب كثيراً بلورانس دوريل.. كتب رباعيته عنها.. أخذ يتطلع حوله، ويده تعتمد العصا.. رؤوس مدلاة على أكتاف بليدة.. بعينين كليلتين يتامل اللوحة. هدوء.. مروج وأزاهير.. مصباح ذو ضوء خافت.. يدان متماسكتان.. سحب رقيقة.. جاءته القهوة.. وضعت أمامه.. الباعة لهم أصوات عالية.. يدلف أحدهم إلى الداخل.. يقفز بين

الموائد.. تعالى صوته الثاقب.. يروج لبضاعته.. يطن طنين النحل.. وجوده لا يشعر به أحد.. الدأب والجلد سمة من سمات البائعين.. هرول راحلاً.. شيعه بنظرة.. بدأ المقهى أهدأ بعد رحيله.

الجالس أمامه ثرثار.. يقرأ الصحيفة بصوت شبه مرتفع.. الحرب في كل مكان.. يرفع صوته.. الفنان الياباني (نسونيتا فوكودا) قدم لوحات تجسد مأساة شعب في الخيام.

يغلق الصحيفة.. يعود فيفتل شاربه باضطراب.. يضرب كفاً بكف.. يتمتم، ريشة تعانق الألم العربي.. فوكودا الياباني تذكر! متواتر الأعصاب ينهض واقفاً.. يضع ذراعيه خلف ظهره وقد شبك يديه.. ينصرف.. تعود عيناه لتلتصقا باللوحة.. هبطت ذبابة في قهوته.. أذناه خاليتان من الطنين.. الجبال متراصة وممتدة.. قممها عالية.. السحاب أبيض متراكم.. بردت القهوة خابية في طيات السحب.. القهوة خالية من السكر.. نسمة رطبة تتخلله.. وجهه يتألق.. ثم لايلبث أن يتجهم.. الحافلات في الخارج تأتي وتملأ الطريق الضيق.. عشرات الأقدام تهبط ومئات تصعد.. الطرقات ملأى بالحجارة والنفايات.. الأحلام بسعة الأفق.. الأتربة تلوث الأحلام.. الأصوات تهدر في صخب.. جثمت على الأنفاس.. طغت على كل شيء.. يميل برأسه على الجدار.. يسمع صوت المدينة واهتزازات الأرض.. يعيد رأسه كسابق وضعه.. تتسرب نفسه إلى داخل اللوحة.. رؤية ثقيلة وكثيفة.. الأوراق كامدة اللون.. استدار القمر بلونه الرمادي الشاحب.. أخذ يأفل نحو المغيب.. غار رأسه بين كتفيه.

خفت الإضاءة.. أطلقت الأنوار.. سمع صوتاً يقول:

– الحساب.

تلفت حوله.. لم يجد شيئاً أمامه! كان المكان خالياً وكانت الأبواب تغلق.

* * *

قصص قصيرة

للطفولة وجه أبيض

ليلى إبراهيم

كثيراً ما كانت تشدني الصباحات المغسولة بالنشاط، فاستشعر طعمها الذي له مذاق الشهد، استحث خطاي بكل عزيمة وإصرار، أمد يدي الصغيرة، أفرك بها عيني بقوة، ألحظ الشمس بلونها الأرجواني وهي تزيح اللثام عن الفجر، تغسلني أمطارها الشعاعية التي ترش بها وجه الأرض القمحي، كل شيء في صباحاتنا الطفولية مثير. اعتدت أن أحدّق في السماء، أفتش عن طيور «الحنادي» وهي تستنفر طاقاتها في هجرتها الصباحية. لهذه الطيور السوداء اللون قصص مثيرة تستهويني في كل اللحظات. أشعر أن ثمة رباطاً روحياً يصلني بها، أخبرني والدي – ذات مرة – أنها تسافر كل صباح إلى البحر لجلب رزقها، وتعود مع المغرب.

أهل قريتي يخافونها كثيراً، يقولون: إنها تنقضُّ على طعامهم لاسيما اللحوم والأسماك، فتخطفه من بين أيديهم يخافون على صغارهم، يضمونهم بقوة، يتمنون لو يخبئونهم في أحداقهم، يهجونها بالشعر تارة، وبالأهازيج تارة أخرى:

«حندية يا أم اللحم،!!».

قريتنا مليئة بها،. تطير بالقرب من رأسك، ثم لاتلبث أن تبدأ بالدوران والتحليق عالياً برغم حجمها الكبير، تصبح كنقطة سوداء في الفضاء العلوي.

ناولتني أمي قدراً بها سمكة ممددة في جوفها.

قالت لي: اذهبي بها إلى أختك، بين بيتها وبيتنا بضعة أمتار. أملت عليّ مجموعة من نصائحها المعتادة:

«أمسكي القدر جيداً، لا تضعيه فوق رأسك».

كنت مشدوهة لكلامها.

وتتابع «إياك أن تقتربي من مكان (الحنادي) لأنها تلتهم الأسماك بسرعة».

حدّقت بها، مططت شفتي، وعقدت حاجبي، لديّ فضول كبير لا أستطيع مقاومته إزاء معرفة الأشياء الممنوعة.

أمسكت بالقدر، وبدأت رحلتي، الكثير من الأشياء كانت تجذبني وأنا في طريقي، للطفولة براءتها ولعبها الجنوني، «أتان» صغيرة وضعتها أمها للتو؛ مازالت ملطخة بالدماء، أمها تلحسها بلسانها، كنت أقهقه بشدة، استوقفني المشهد الذي أمامي، ثم صخرة قريبة جلست عليها، تابعت الموقف بشغف كبير، بعد مشقة ومحاولات كادت تبوء بالفشل، استطاع الكائن الصغير أن يقف، ألصق فاه بثدي أمه، كالأطفال الصغار تماماً عندما يرضعون من أمهاتهم، استنهضت قواي، وتابعت سيري الحثيث، ألصقت القدر برأسي.

يداي الصغيرتان أشبه بمسمارين لولبيين، أوثقت القدر وشددته على رأسي إلى أسفل، كنت ألف وأدور، لم أسلك الطريق الذي طلبت أمي مني أن أسلكه، أناس كثيرون يمشون، خطواتهم متباعدة وسريعة، رجال ونساء وأطفال، وجهتهم صوب شمال القرية، حيث المزارع من الذرة والبطيخ والقطن. ركضت نحوهم، سألت أحدهم، لم يعرني أي اهتمام، غضبت منه، أخرجت له لساني، لم يعرني أي اهتمام، جثة كبيرة تتقدم نحوي، خلتها جملاً أوجست منه خيفة، ربما يدوسني بقدميه الكبيرتين، تنحيت عنه جانباً.

رمقتهم بنظرة سريعة، طفل له عمر قريب من عمري، سألته عن هؤلاء البشر: إلى أين يذهبون وهم يحملون الفؤوس، ويقودون حميرهم؟ قال: «السيل،السيل قادم».

السيل، السيل. ردّدتها مراراً، للسيل معانٍ رائعة الجمال، عندما يأتي، تستحيل الأرض صفحة لامعة، مزينة بالسندس الأخضر، تحلق فوقه الحنادي فتعطيه منظراً بديعاً. الأطفال سيلعبون ويمرحون، وسيسبحون حتماً في الماء!.

قررت أن أقتفي أثرهم. شيء ما أسود اللون يخيم فوق رأسي. استشعرت ظله، لم أقو على رفع عيني لمعرفته خلته «القاع واطي»، أو ربما «الفغارة»، لكنهما لا يظهران إلا ليلاً. هذا ما يقوله الكبار، ونحن مازلنا ضحى، عصف بي خوف شديد، مازلت ممسكة بقوة بالقدر فوق رأسي، سألحق بهم، لكن السمكة، أمي لا

محالة ستغضب مني، ربما تصفعني صفعة قوية!.

الوقت ضحى المنزل غادرته صباحاً، أنّى لي التخلص من هذا القدر واللحاق بركب الصغار، لنلعب ونلهو ونسبح؟!.

أجري بسرعة، أصل إلى منزل أختي.

- أين كنت منذ الصباح الباكر؟!

سؤال عاصف، بادرتني به، تلعثمت قليلاً، حاولت الخروج من مأزق أسئلتها:

- السيل، أرأيت الناس ذاهبين نحو السيل؟!.

لقد أتى، وامتلأت به الأراضي الزراعية، و... و...، كانت في أشد حنقها وغضبها.

أنزلت القدر دون أن ألقي أي نظرة عليه، ناولته أياها ووليت هاربة، سمعتها تصرخ، صوتها يضجُّ برأسي، أدرت رأسي الصغير نحوها، مازالت صامدة في مكانها، لم تحرّك ساكناً.

- ما بها؟ ولِمَ هذه الصرخات المدوية؟!.

حلقت بها، كانت تمسك بالقدر مقلوبة، ولم يكن ثمة شيء في جوفها.

إضاءة:

«الحنادي: طائر الحداة الذي كان منتشراً في قريتنا.

« القاع واطي»، «الغفارة»: شخصيتان خياليتان، اخترعهما الكبار لتخويف الأطفال حتى لا يغادوا منازلهم ليلاً.

* * *

قصص قصيرة

المـــــوج

مريم محمد الفوزان

كثيراً كنت أحلم أن يكون لي أطفال أراهم يسيرون على أرض وطني، ويترعرعون على أرضه ويصبحون شباباً يافعين منخرطين في الدفاع عنه وتحت لواء مليكهم وخدمة وطنهم الحبيب، وتحققت لي هذه الأمنية فرزقت بخمسة أولاد وثلاث بنات وأحسنت تربيتهم كانوا دائماً في طاعة والديهم، كبروا وترعرعوا في حضني وكنف أبيهم، أختهم الصغرى (دارين) كانت تحبهم، ودائماً تنشد لهم أنشوة الصباح التي تتغنى بها مع طالبات المدرسة (سارعي للمجد والعلياء، مجدي لخالق السماء، وارفع الخفاق أخضر) كانوا دائماً يشجعونها على أن تنشد لهم هذه الأنشودة التي كانت كلماتها عذبة في ثغرها الباسم كبرت دارين وتخرجت من الثانوية وكبر إخوانها أيضاً، وبعضهم رفض المدرسة مبكراً، وبعضهم تخرج من الجامعة ودخل في سلك الجيش، كما تمنيت فصارت الأم ثكلى، والأب أصبح عاجزاً عن السيطرة على أولاده، وفجاة تغيرت أحوال ثلاثة منهم صاروا لا يأتون إلى البيت إلا قليلاً تسألهم الأم: أين كنتم وإلى أين تذهبون؟ يا أولادي إن والدكم قلق عليكم، فيرد عليها أكبرهم: نحن بعمل نعمله، فصمتت الأم قليلاً ثم تصرخ بهم: إن أحوالكم لا تعجبني تكثرون الغياب عن البيت، وإن تواجدتم يكون تواجدكم مع الجوال وكل كلامكم ألغاز. آه يا ربي ماذا أصنع؟ إن زوجي أصبح ضعيفاً وعاجزاً لا يقدر على تحمل

المشاكل ومريض بالسكر والضغط والقلب. وأولادنا لا يسألون عنا. آه ماذا أصنع؟ ماذا أعمل معهم؟ وفجأة جاءت (دارين) تبكي وتقول أمي إن أخي (رائد) معه مسدس، فنهضت من مكاني ولكن خارت أقدامي ولم أقدر أن أسير فقلت لها: أرجوك يا ابنتي لا تخبري أباك سوف أتصرف. وسرت قليلاً قليلاً، ولكنني لم أقدر فجلست بمكاني وأنا حائرة، وقلت ياربي أعنِّي على أن أعمل شيئاً، وكانت أيام فصل الشتاء والجو بارد جداً، ولكني صرت أزحف حتى وصلت إلى ولدي (رائد) وسألته عن المسدس الذي بحوزته فلم يرد عليّ بل تركني ذهب، ولحقته إلى باب البيت وأنا أناديه فلم يرد عليّ، وكان الوقت عند الغروب والسماء تمطر فرفعت يديّ إلى السماء وقلت: يارب أنت تعلم ما هي أسرار ولدي وما يخفيه عنا فإذا كان على شر وضد وطنه فخذه ياربي وخلصني منه وخلص وطنه من أذاه، وفي منتصف الليل وعند الساعة الثانية ليلاً رن جرس الهاتف وإذا بالمستشفى يتصل علينا فرفع والد رائد سماعة الهاتف فإذا بالمتكلم يقول: هذا منزل رائد بن فلان؟ فرد والد رائد: نعم، فطلب المتصل منه أن يحضر في الحال وأكد عليه على الفور لأمر مهم. فسأل عن السبب ولكن المتصل رفض إبلاغه بشيء فارتعدت فرائص أبي رائد فسألته زوجته عن المتصل فقال لها: سوف آتيك بالخبر اليقين وارتدى ملابسه بالحال وذهب لهم وعند الساعة السابعة صباحاً رجع أبو رائد وهو كئيب وأخبرني بأن رائد انتقل إلى رحمة ربه وقال: سامحيه أرجوك وذكرني بدعوتي التي دعوتها عليه عند غروب الشمس وهو يقول: لقد سمعتك وأنت تدعين عليه، والآن يلزم أن أخبر إخواني بوفاته ولكن أم رائد لم تبك بل جفت دمعتها وقالت: (إنا لله وإنا إليه راجعون). ولكن حرصت على أن تعرف سبب موته وطلبت من زوجها أن يخبرها عن السبب فأعلمها أبو رائد عندماكان راجعاً إلى البيت – والله أعلم – أن الولد كان في حالة نعاس فاصطدمت سيارته بحاجز من الأسمنت وتلعثم وهو يتكلم ويبكي بكاء المرأة الثكلى التي فقدت ولدها، ولكن الأم بقيت صامدة بوجه هذه المصيبة، وصارت تفكر في باقي أولادها، ولم تناقش زوجها بأي كلمة خوفاً عليه من الانفعال وعندما جاء ولدها الضابط العسكري وأعلمته فحزن على أخيه وضمته أمه إلى صدرها وقالت: العوض بك يا ولدي وأرجوك أن تشد أزر أبيك، ولا تبد أمامه حزناً على أخيك، هذا قضاء الله وقدره. ودعت الأم ربها بأن تلقاه في الجنة، وأن يلهمها الصبر، وأن يعوضها بباقي أولادها خيراً.

وبقيت أم رائد بانتظار أولادها الباقين فلم يعودوا إلا بعد ثلاثة أشهر، وكانت تسأل عنهم عند أصدقائهم وأخيهم بحث عنهم فلم يبين لهم أي أثر، وساءت حالة الولد وتدهورت صحته، ولم يتم شهرين بعد وفاة ولده فتوفى حزناً عليه لأنه كان يحبه كثيراً ولكن أم رائد كانت حزينة ولكنها من الصابرين وبعد

تمام ثلاثة أشهر عاد هؤلاء الشباب وسألوا عن أخيهم رائد وعن والدهم فأعلمتهم أمهم أن أخاهم توفى وأباهم أيضاً فحزنوا عليهما، ولكنهم حزنوا على رائد كثيراً وقال أحدهم يا مسكين لم تكتب له الشهادة فسمعت أمه ما ذكر وردت عليه: ماذا تقول يا ولد!!، فأجابها: الذي سمعت، فانهارت أعصابها من هول ما سمعت وانهالت عليه بالكلام وشكت بأمر أولادها ولفت انتباهها حقيبة كبيرة معهم فأدخلوها غرفتهم ولكنها لم ترتح نفسياً لهذه الحقيقة وبقيت مكتربة، وتفكر بكلمات ولدها ولم تصبر فسألته عنها فلم يجبها إجابة صحيحة وطمأنها ببعض الكلمات الكاذبة ولكنها أصرت على أن تعرف حقيقة ذاك وبقيت تفكر وما أساء الموقف إلا هذه الحقيبة التي بحوزتهم ولكنهم لم يكترثوا منها وتركوها ودخلوا جميعاً إلى غرفتهم وأغلقوا الباب عليهم مذعورين وسألوها ما أصابك ماذا بك يا أمي؟ فكانت وجلة منهم وعليهم وصارت تصرخ أرجوكم إذا أنتم على ضلال اصحوا لأنفسكم وأرجوكم لا تضلكم قلوب حاقدة على وطننا الغالي ويدخلون بأفكاركم أفكاراً ضد الوطن ويسحبكم الموج لا نلتم الدنيا ولا الآخرة، وما هذه الحقيبة؟ إن فيها بلاء أرجوكم أخبروني، فرد عليها أحدهم بكلمات طيبة وطمأنها إننا على يقين يا أمي ولن نضل أبداً واعلمي أن أولادك شجعان وإننا بخير، ثم أغلقوا الباب على أنفسهم وبقيت الأم تتنصت عند الباب ولم يحسوا بها بل اعتقدوا أنها ذهبت لغرفتها واطمأنت وفكرت في نفسها بأن تسمع شيئاً يكشف لها سرهم أو كلمة منهم تدلها على نواياهم واقتربت من الباب وسمعت حديثهم، وإذا بهم يأمرون واحداً منهم ويقولون له: اذهب أنت وادفن هذه الفلوس في البر وضع علامة لكيلا نضيعها وقم أنت وأجلب لنا من عند الوالدة ثوباً من ثيابها لنضع الفلوس بها ونحملها. وأثناء ما هم على هذا الحال رن جرس الجوال فرد عليه أحدهم وأعلم المتصل بوفاة رائد وسمعت الأم من المتصل عليه يقول: أنا لا، لا أقدر ثم صمت ورد ثانية: أنا لست جباناً ولكن لا أقدر، فأخذ الجوال منه أخوه الأصغر وأعلم المتصل بأنهم سوف يذهبون إلى مكان في البر لدفن الفلوس وبعض الأسلحة، وقال أنا بدل أخي رائد سوف أقوم بالاستشهاد، فلم تستطع أم رائد أن تملك نفسها عندما سمعت ذاك وأخبرتهم بأنها تريدهم بسرعة لأمر مهم، واتصلت بالشرطة وأعلمت الضابط المناوب عما سمعت من أولادها، وأنها تعرف رجلاً كان يتردد عليهم وهو سبب تضليل أولادها. وفي وقت قصير جاءت مجموعة من الشرطة ودخلوا البيت بواسطة أم رائد ودلت الرجال على غرفة أولادها فتفاجأ الأبناء بوجود الشرطة وقبضوا عليهم ووجدوا في حوزتهم الحقيبة مليئة بالفلوس جاءتهم من خارج البلاد، وبعد التحقيق معهم اعترفوا على كل من كان معهم من الفئة الضالة وحزنت أم رائد على أبنائها

جـداً وصـارت تدعـو الله أن يردهـم للصـواب ويخرجوا ولو بعد حين رجالاً أسوياء يعرفون أنهم كـانوا على باطل، وأن الذي غـرر بهم إمـا هو عدو لوطنهم الغالي وأصبحوا على ما فعلوا نادمين باتباعهم الحاقدين على بلادهم الحبيبة وأضلوهـم وجـعلوهـم أداة انتـقـام من أنفسـهم بأنفسهم.

* * *

قصص قصيرة

قصة رمل

أمل الفاران

رش خفيف جلى وجه الرمل فأشرق، سمرات البر تشبهني أو أشبهها، من مطر لمطر لا تغادر، ولا تنحني... أنا سعيدة يا صديقي.. الرش يغسل روحي.

رسائلها القليلة حين تأتي تجلو روحي الصدئة، أتلوها وأبتسم... بالأمس فقط غيرت اسمها في جوالي (سميتها عشتار).

هل أجرب البر لعلي أعشقه كما يليق ببدوي؟

- تذكرت مكالماتنا القليلة الباردة، وقررت أن يكون لي ما أحكيه لها في اتصالي الآتي.

أجمع صغاري ونركب، تشجعهم نصف ابتسامة على وجهي فيغنون، ويطلع لي وجهها في المرآة بينهم، وأتفكر: منذ متى توقفت عن عد الأيام مذ صرت أمهم وأباهم؟

على كتف الصحراء نقف، ينسلون شطر الرمل، وأحفهم بعيني...

يجوسون في المكان، ويبرقشون، وجهه العتيق بخطواتهم الحافية، ثم يعودون.

لغتي تضيق عما يناسب موقفاً استثنائياً كطلعة بر فأخفي وجهي في كيسي المتقشف.

أفرش سفرتي البلاستيكية وأفتح علبي القليلة وأوزع الخبز وأوامري.

يلتهم الأولاد فطورهم وأمضغ معه توجيهاتي ورملاً تسفي به ريح فتية إليّ.

مع قطعتي الأخيرة أتذكر أني نسيت الكرة، وأفكر كم من الأعين في أعطاف هذا الرمل ستستفهم عن «الأجنبي»، وأطفاله الذين لا يعرفون من البر أكثر من فضاء أوسع للأكل.

أجمع ما بقي ويتبعثر الصغار من جديد، وأتذكرها أخرى (أمهم)، وأسألني: منذ متى بهتت صورتها؟ منذ متى استبدلت كرهها بحقدي لأنها خلتني معهم؟

لو كان لأفكاري صوت وسمعتني أمي لاستغفرت ثم قالت: «مقدر ومكتوب» ولربما بعد قليل - حين تتذكر كم صارت الكلمة تؤلمني - ستقترف ست أو سبع جمل قبل أن تجد موضوعاً يحمي صوتي من أن ينزلق في البؤس.

ومتقمصاً لسان أمي أصرفني لغير الراحلة، وأستحضر عشتار امرأة أشكلها كل يوم، ويلهيني جمال روحها وصوتها عن أن أرسلم تفاصيل جسدها الذي لا يقربه لسانه ولو بفلتة، أتمناها، لو أستطيع أن أكتب لها الآن!

ماذا أقول لها؟!

الناس لا يفهمون الحقيقة حين أقدمها بلا ملابس، ولا يفهمونني فيبتعدون وأتألم.

أنادي صغاري، يلتمون وعيونهم على شفتي وأحكي:

هي عادة قديمة لأجدادكم وسنحييها اليوم.

إذا ضاقت صدور أجدادكم أتدرون ما يفعلون؟

- يغنون،قالت الوسطى.

ضحكت، صحيح، ولكن إذا ضاق صدر أحدهم جداً راح للبر، يحفر حفرة صغيرة يحكي فيها ما يوجعه ويدفنه، والآن سنفعل مثلهم. قال أصغرهم: لا يوجد ما يضايقني.

قلت: احفر حفرة وضع فيها أمانيك.

أردت أن أكمل: ولا تدفنها حتى لا تكون فأل سوء، لكنهم كانوا قد انتشروا.

بقيت الكبرى، قالت: سأحفر اثنتين يا أبي، واحدة لما يقهرني، والثانية لما أريده.

أومأت مباركاً وراحت.

انتحيت بحدبة قريبة أنبش جذرها، وأحفر ويتهايل ما حوله دافناً ما أحفر.

أقيم كفي الأيمن كتفاً أعلى للحفرة تحمي سافلها من عاليها، وحكيت: «صدري يوجعني، راحت لا أسعدتني بوجودها ولا رحيلها أراحني، هم يحتاجونني وأنا تعبت،

يدي باردة، وقلبي فــاضــي.. قلبي يوجـــعني يارب».

رفعت كفي فغمرت الحبات المستديرة الشفافة نصف الحفرة، ومسحت وجهها بكفي مساوية باقية.

عن يساري حفرت أخرى أصغر، ثم صرت أقبض على الرمل وأذروه فيها ومع كل قبضة أمنية.

صغاري الذين فرقتهم الحفر يجمعهم اللعب الآن، أوسد رأسي الرمل وأعلق عيني على السماء، زرقتها تبهت بالاعتياد.. وأتذكر أنه آن دفن الأوجاع طقس مؤنث، وأتساءل: هل تغلغلت في أمومتي الحادثة لهذا الحد؟

نركب مغادرين وبعض الطبول تقرع قرعاً أولياً هنا وهناك، أكتب لعشتار: «الدواسر كائنات من طرب».

حين أدير وجه السيارة أنظر للمكان، فيبدو، لي تكتمه مهيباً، أوجاعنا لم تغير في سحنته شيئاً، أحسد الأرض، وأنشد وصغاري يرددون.

* * *

قصص قصيرة

عهـــد

نداء أبو علي

أشعلت جمرة في قلبي ثم اختفيت.. أين اختفيت؟

أنا أبحث عن ظلك في كل ما أهديتني.. علّ بصيصاً من وجهك وهمسك يظهر.. لكن ما من شيء قادر على إطفاء اللهيب..

غيرك.. أكنت تعلم ذلك؟ فتسعد بقوة تأثيرك؟ فتمارس سحرك الطاغي عليّ؟ آه منك تملكني.. ليتملكني العذاب.. ويصطحبني السهد والحيرة في نهاري ولياليّ..

تنهدت وهي تسكب الكلمات هامسة بألم..

هذا كله لا يجدي.. إن احتبس كل شيء في نفسها..

الصمت لغة الحوار.. العينان تفصحان.. أما هو فبعيد عنها لا تدري كيف تفصح عن كل شيء له..

انحدرت دمعة.. لتغسل تفاحتان حمرتان توهجتهما من فرط الانفعال.. وقطع من البرد النقي تتدحرج.. كفى.. كفى..

سارت في قلب الحجرة تصارع خضم الانفعالات والتقلبات النفسية.. تأملت ملامحها مرآة مرصعة بأنفس الجواهر.. حالها يرثى له.. ارتمت على فراش وثير مغطى بطبقات وطبقات من الحرير والرقيق من الأغشية.. إنها ظمئي.. بحاجة إلى ماء يرويها.. بحثت في كل مخبأ عن المصباح السحري

الذي يلبي لها أمنياتها.. لا وجود لمثل هذه الآنية السحرية إلا في مخيلتها..

ضحكت.. وبكت.. هي على حافة الجنون..

أحست لحظتها بالاختناق..

أسرعت الخطا نحو نافذتها بحثاً عن نسيم يشبع رئتيها اللتين ترومان البقاء.. فتحت نافذة مصنوعة من زجاج هش يظهر بشفافيته كل ما حاول الاختباء خلفه..

لكن الزجاج ظل مغطى بلون أحمر عاق عينيها عن الرؤية.. داهمتها دهشة أنستها العذاب ولو لزمن ضائع..

رهبة غلفت حواسها الثائرة..

أمسكت بزجاج النافذة تجس حرارتها..
دفء غريب أكسب يدها صحة وانتعاشاً..

فتحت النافذة..

أطلقت صرخة محترقة يشوبها الاستنكار والنشوة.. بعد هبوب النسيم المتهافت.. وجدته.

كان طائراً.. حماماً زاجلاً ناصع البياض كالثلج واهباً لقلبها رسالة..

قلبتها بعينيها.. ثم بكفها.. قرأت بصوت راعش: (أهديك السلام يا قلباً ضاع في زحمة المدن والأوطان بعد أن اكتشفت مقره.. أين هربت مني؟ بعد أن وجدتك مرة أخرى فإني أقسم أني لن أفقدك أبداً.. وهذه الرسالة عهد بيني وبينك قلب سبيته فأضحى مِلكاً لك).

* * *

كلام امرأة أبي الأسود الدؤلي [1]

من كتاب (بلاغات النساء) لابن طيفور

أبو صالح زكريا بن أبي صالح البلدي قال: قال أبو محمد القشيري: كان أبو الأسود الدؤلي من أكبر الناس عند معاوية بن أبي سفيان، وأقربهم مجلساً، وكان لا ينطق إلا بعقل ولا يتكلم إلا بعد فهم، فبينا هو ذات يوم جالساً وعنده وجوه قريش[2] وأشراف العرب، إذ أقبلت امرأة أبي الأسود الدؤلي حتى حاذت معاوية[3] وقالت: السلام عليكم يا أمير المؤمنين ورحمة الله وبركاته، إن الله جعلك خليفة في البلاد، ورقيباً على العباد يستسقى بك المطر، ويستثبت بك الشجر، وتؤلف بك الأهواء[4]، ويأمن بك الخائف، ويردع بك الجانف[5]، فأنت الخليفة المصطفى[6]، والإمام المرتضى، فأسأل الله لك النعمة في غير تغيير، والعافية في غير تعذير[7]، لقد ألجأني[8] إليك يا أمير المؤمنين أمر ضاق عليّ فيه المنهج[9]، وتفاقم[10] عليّ فيه المخرج، لأمر كرهت عاره، لما خشيت إظهاره، فلينصفني أمير المؤمنين من الخصم، فإني أعوذ بعقوته[11] من العار الوبيل[12]، والأمر الجليل، الذي يشتد على الحرائر ذوات البعول الأجائر[13].

فقال لها معاوية: ومَنْ بعلك هذا الذي تصفين من أمره المنكر، ومن فعله المشهر[14]؟ قالت: فقالت: هو أبو الأسود الدؤلي، قال: فالتفت إليه، قال: يا أبا الأسود ما تقول هذه المرأة؟ قال: فقال أبو الأسود: هي

تقول من الحق بعضاً، ولن يستطيع أحد عليها نقضاً، أما ما ذكرت من طلاقها فهو حق، وأنا مخبر أمير المؤمنين عنه بالصدق، والله يا أمير المؤمنين ما طلقتها عن ريبة ظهرت، ولا لأي هفوة حضرت، ولكني كرهت شمائلها[15]، فقطعت عني حبائلها[16].

قال معاوية: وأي شمائلها يا أبا الأسود كرهت؟

قال أبو الأسود: يا أمير المؤمنين إنك مهيجها عليّ بجواب عتيد[17]، ولسان شديد.

فقال له معاوية: لابد لك من محاورتها فاردد عليها قولها عند مراجعتها.

فقال أبو الأسود: يا أمير المؤمنين، إنها كثيرة الصخب، دائمة الذّرب[18]، مهينة للأهل، مؤذية للبعل، مُسيئة إلى الجار، مظهرة للعار، إنْ رأت خيراً كتمته، وإن رأتْ شراً أذاعته، قال: فقالت: والله لولا مكان أمير المؤمنين، وحضور من حَضَره من المسلمين، لرددت عليك بوادر[19] كلامك، بنوافذ أقرع[20] كل سهامك، وإنْ كان لا يجمل[21] بالمرأة الحرة أن تشتم بعلاً، ولا أن تظهر لأحد جهلاً.

فقال معاوية: عزمت عليك[22] لما أجبته قال: فقالت: يا أمير المؤمنين ما علمته إلا سؤلاً جهولاً، ملحاً بخيلاً، وإنْ قال فشر قائل، وإنْ سكت فذو دغائل[23]، ليث حين يأمن، وثعلب حين يخاف، شحيح حين يضاف، إن ذكر الجود انقمع[24]، لما يعرف من قصر رشائه[25]، ولؤم[26] آبائه، ضيفه جائع، وجاره ضائع، لا يحفظ جاراً، ولا يحمي ذماراً[27]، ولا يدرك ثأراً، أكرم الناس عليه من أهانه، وأهونهم عليه من أكرمه. قال: فقال معاوية: سبحان الله لما تأتي به هذه المرأة من السجع! قال: فقال أبو الأسود: أصلح الله أمير المؤمنين، إنها مطلقة ومن أكثر كلاماً من مطلقة!

فقال لها معاوية: إذا كان رواحاً[28] فتعالي أفصل بينك وبينه بالقضاء. قال: فلما كان الرواح، جاءت ومعها ابنها قد احتضنته، فلما رآها أبو الأسود، قام إليها لينتزع ابنه منها.

فقال له معاوية: يا أبا الأسود لا تعجل المرأة أن تنطق بحجتها.

قال أبو الأسود: يا أمير المؤمنين أنا أحق بحمل ابني منها.

فقال له معاوية: يا أبا الأسود، دعها تقل.

فقال أبو الأسود: يا أمير المؤمنين، حملته قبل أن تحمله، ووضعته قبل أن تضعه. قال: فقالت: صدق والله يا أمير

المؤمنين، حمله خفاً، وحملته ثقلاً، ووضعه بشهوة، ووضعته كرهاً، إن بطني لوعاؤه، وإن ثديي لسقاؤه، وإن حجري لفناؤه، قال: فقال معاوية: سبحان الله لما تأتين به!

فقال أبو الأسود: إنها تقول الأبيات من الشعر فتجيدها، قال: فقال معاوية: إنها قد غلبتك في الكلام، فتكلف لها أبياتاً لعلك تغلبها، قال: فأنشأ أبو الأسود يقول:

مرحباً بالتي تجوزُ علينا
ثم سهلاً بالحامل المحمول
أغلقت بابها عليّ وقالت
إن خيرَ النِّساء ذاتُ البعول
شَغَلَتْ نَفْسَهَا عليّ فراغاً
هل سَمِعتُم بالفارغ المشغولِ

قال: فأجابته وهي تقول:

ليسَ من قال بالصّوابِ وبالحـ
ـقِّ كمن جار عن منارِ السبيلِ(29)
كانَ ثديي سقاءه حين يُضحي
ثم حِجري فناؤه بالأصيلِ(30)
لستُ أبغي بواحدي يا ابنَ حربٍ
بدلاً ما علمتُه والخليلِ(31)

قال: فأجابها معاوية:

ليس من غذاه حيناً صغيراً
وسقاهُ من ثديهِ بخذولِ(32)
هي أولى به وأقربُ رحماً
مِن أبيه بالوحي والتنزيل(33)
أُمٌّ ما حنت عليه وقامت
هي أولى بحملِ هذا الضّئيلِ(34)

قال: فقضى لها(35) معاوية عليه، واحتملت ابنها وانصرفت.

* * *

الهوامش

(1) امرأة أبو الأسود الدؤلي: أول من وضع علم النحو، كنيتها أم عوف، ولد زوجها في أيام النبوة، وحدث عن طائفة من الصحابة، وحدث عنه ابنه، وصحب علياً رضي الله عنه، وقاتل يوم الجمل معه، ثم وفد على معاوية بعد مقتله، فأدنى مجلسه وأعظم جائزته. «سير أعلام النبلاء» (86-81/4).

(2) وجوه: جمع وجه، كالوجهاء: جمع وجيه.

(3) أي صارت قريبة منه، والحاذ: الظهر.

(4) أي الأهواء المختلفة جمع هوى، وهو إرادة النفس.

(5) المائل الجائر.

(6) المختار.

(7) شكوى.

(8) اضطرني.

(9) الطريق الواضح.

(10) عظم أو لم يجر على استواء.

(11) أي التجأ بناحيته، والعقوة: ما حول الدار.

(12) الشديد.

(13) البعول: الأزواج، والأجائر: لعله جمع الجائر.

(14) أي المعلن في شنعة.

(15) طباعها.

(16) جمع حبل بمعنى التواصل.

(17) حاضر مهيأ.

(18) الصخب: شدة الصوت، والذرب: بذاءة اللسان.

(19) بادرة: وهي ما يبدر من الحدة والغضب في قول أو فعل.

(20) بنوافد: أي بحجج نافذة ماضية، وأقرع: أي اضرب.

(21) لا يحسن.

(22) أقسمت.

(23) جمع دغل: وهو دخل [بالتحريك] في الأمر مفسد.

(24) انقهر وذل.

(25) حبله.

(26) اللؤم ضد الكرم.

(27) الذمار: ما تلزم حمايته.

(28) الرواح: العشى (بتشديد الياء) أو من الزوال إلى الليل.

(29) أي من محجة الطريق، والمراد طريق الحق.

(30) الأصيل: العشى.

(31) تعني (بواحدي) ابنها، و(ابن حرب) تريد معاوية، وحرب: جدّه، و(الخليل) الواو للقسم، والخليل: تريد النبي ﷺ، فإن من أسمائه الخليل: أي خليل الله.

(32) أي بمخذول.

(33) رحماً: أي قرابة، بالوحي والتنزيل، أي بحكم القرآن.

(34) بأي هيْ أمه ما حنت، و(ما) مصدرية ظرفية، والضئيل: الصغير الدقيق.

(35) أي حكم لها.

* * *

كلام الدَّارمية الحَجونية[1]

من كتاب (بلاغات النساء) لابن طيفور

قال المقدمي أبو إسحاق: قال حج معاوية سنة من سنيه، فسأل عن امرأة يقال لها: الدارمية الحجونية كانت امرأة سوداء كثيرة اللحم فأخبر بسلامتها، فبعث إليها فجيء بها، فقال لها: كيف حالك يا ابنة حام[2]؟ قالت: بخير ولست لحام، إنما أنا امرأة من قريش من بني كنانة ثمت من بني أبيك، قال: صدقت. هل تعلمين لم بعثت إليك؟ قالت: لا يا سبحان الله وأنى لي بعلم ما لم أعلم! قال: بعثت إليك أن أسألك علام أحببت علياً - رضي الله عنه - وأبغضتيني؟ وعلام واليتيه وعاديتيني؟ قالت: أوتعفيني من ذلك؟ قال: لا أعفيك؛ ولذلك دعوتك، قالت: فأما إذا أبيت فإني أحببت علياً - رضي الله عنه - على عدله في الرعية، وقسمه بالسوية، وأبغضتك على قتالك من هو أولى بالأمر منك، وطلبك ما ليس لك، وواليت علياً - رضي الله عنه - على ما عقد له رسول الله ﷺ من الولاية، وحب المساكين، وإعظامه لأهل الدين، وعاديتك على سَفْكك الدماء، وشقّك العصا، قال: صدقت. فلذلك انتفخ بطنك، وكبر ثديك، وعظمت عجيزتك؟ قالت: يا هذا بهند (أم معاوية) والله يضرب المثل لا أنا.

قال معاوية: يا هذه لا تغضبي، فإنا لم نقل إلاّ خيراً إنه إن انتفخ بطن المرأة تم خلق ولدها، وإذا كبر ثديها حسن غذاء ولدها، وإذا عظمت عجيزتها رزن مجلسها.

فرجعت المرأة، فقال لها: هل رأيت علياً؟ قالت: أي والله لقد رأيته، قال: كيف رأيته؟ قالت: لم يفنخه الملك، ولم تصقله النعمة(3).

قال: فهل سمعت كلامه؟ قالت: نعم، قال: فكيف سمعته؟ قالت: كان والله كلامه يجلو القلوب من العمى كما يجلو الزيت صداء الطّست، قال: صدقت. هل لك من حاجة؟ قالت: وتفعل إذا سألت؟ قال: نعم، قالت: تعطيني مائة ناقة حمراء فيها فحلها(4) وراعيها، قال: تصنعين بها ماذا؟ قالت: أغذو بألبانها الصِّغار وأستحني(5) بها الكبار، وأكتسب بها المكارم، وأصلح بها بين عشائر العرب، قال: فإن أنا أعطيتك هذا أحلّ منك محلَّ علي - رضي الله عنه -؟ قالت: يا سبحان الله أو دونه، أو دونه!

فقال معاوية:

إذا لم أجد منكم عليكم
فمن ذا الذي بعدي يؤمل بالحِلمِ
خذيها هنيئاً واذكري فِعل ماجدٍ
حباك على حربِ العداوةِ بالسِّلمِ

أما والله لو كان علياً ما أعطاك شيئاً، قالت: أي والله ولا برة(6) واحدة من مال المسلمين يعطني! ثم أمر لها بما سألت.

الهوامش

(1) لم أعثر على ترجمة لها خلاف ما ذكره ابن طيفور من أخبارها.

(2) هو: حام بن نوح - عليه السلام - أحد الذين ترجع إليهم السلائل البشرية، فيقال: أولاد حام أم أولاد سام، ويقال لمن لا يعرف له نسب أو من يراد غمطه في نسبه: يا ابن حام.

(3) المراد: أنه بقي على بساطة عيشته فلم تفعل فيه عيشة المترفين.

(4) ذكرها.

(5) أستعطف.

(6) فأرة.

* * *